تاریخِ ادبِ اُردو
جلد دوم
ڈاکٹر جمیل جالبی
مجلس ترقیِ ادب کلب روڈ۔لاہور

تاریخِ ادبِ اردو

جلد دوم

حصّہ اوّل

(اٹھارویں صدی)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پی ایچ - ڈی ، ڈی لٹ

مجلسِ ترقّیِ ادب ° لاہور

طبع سوم: مارچ ۱۹۹۳ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظم مجلس ترقی ادب ، لاہور

مطبع : سعادت آرٹ پریس A-19 ایبٹ روڈ لاہور

طابع : توفیق الرحمٰن

قیمت : ۳۰۰ روپے

انتساب

محمد سہیل خان (سہیل جالبی) کے نام

جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع تم سلامت رہو ہزار برس

جمیل جالبی

ترتیب

فصل دوم:

فصل سوم:

فصل چہارم:
ردِ عمل کی تحریک

فصل پنجم:
ردعمل کی تحریک کی توسیع

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اُردو نثر

اشاریہ :

—— ○ ——

پیش لفظ

''تاریخِ ادبِ اُردو'' کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے - یہ جلد ، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی - جلد اول ۱۹۷۵ع میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۴ع ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ع میں مکمل ہوئی - یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو - اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، کم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کرکے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے - ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ڈوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن کو نئے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زیر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے - تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں -

اگر ''ادب'' زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ''تاریخ'' کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے - میں نے ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے - بنیادی طور پر میں نے ''ادب'' کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر ، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخِ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے - یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں - تحقیق سے میں نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے - تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

کلچر سے ۔ ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کرکے ، تفہیمِ ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے ۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی ۔ یہی امتزاج ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے ۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ''تاریخ'' میں کئی سطحیں ملیں گی ۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیق و تہذیبی سطح بھی ۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں ، مصنفوں کا تجزیہ بھی ۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی ۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی ، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوبِ بیان بھی ۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو ، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی ''ادبی'' ہو ۔ تاریخِ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین ، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کردے ۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسبِ ضرورت اضافتوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کرکے اُردو نثر کے لحن اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ پڑھنے والا ، شاعری کے آہنگ کی طرح ، نثر کے لحن سے بھی لطف اندوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو ۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی ۔ اگر تاریخ پڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا ۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کردے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سِروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی ، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے ۔ تاریخ ایک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کرکے انھیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے ۔ تاریخِ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظامِ اقدار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ تاریخِ ادب پڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح جھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تجزیہ بھی۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا ''مربوط'' مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھتا ہو۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھا سکے۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنھوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی، آج اسی طرح زندہ و موجود ہیں۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت، زمان و مکان سے آزاد ہو کر، آفاقیت بن جاتی ہے۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں، مقام متعین ہوتا ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں۔ میں نے ''تاریخِ ادبِ اُردو'' میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب، روایت

کا سفر اور روحِ ادب یک وقت سامنے آ جائیں ۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے ۔ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم ، پہلی بار قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ''مخزنِ نکات'' میں کی تھی ، وہ اب یقیناً بے معنی ہو گئی ہے ۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ تاریخِ ادبِ اُردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ یہاں آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی ۔ تحقیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی ۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی ۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاقی و جمالیاتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے ۔ تخلیقی رنگا رنگی اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر ، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے ۔ میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم ، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے ۔ جن مصنفوں کی تصانیف غیرمطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات ، اپنے نقطۂ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے ، اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ یہ مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں ۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے ۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنین بھی متعین نہیں ہوئے ۔ اکثر تصانیف و دواوین کے زمانۂ تصنیف بھی غیر متعین ہیں ۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں ۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تصانیف ، مخطوطوں کی شکل میں ، دنیا کے مختلف کتب خانوں میں بکھرے ہوئے ہیں ۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کمیاب مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے ۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اُردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا ۔

زیر نظر دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے ، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنین بھی ساتھ دے دیے ہیں ۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں ۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے ۔ بعض ایسے حوالے ، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا ، اسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں ۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن "اشاریے" کی مدد سے ، جو مفصل ہے ، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں ۔ سارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انھیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے ۔ اسی لیے "موضوعات" کا اشاریہ مختصر ہے ۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ محبّی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنھوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی ، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا ۔ میں مہتممِ مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلیقے سے اسے طبع کیا ۔

۱۲ جون ۱۹۸۲ع

جمیل جالبی

پہلا باب

تمہید

اٹھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرزِ فکر ، تہذیبی و معاشرتی رویے

اٹھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برِعظیم میں رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے حدود کابل و کشمیر اور کوہ ہمالیہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر کم و بیش راس کماری تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اسی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان سلطنت کا شہنشاہ تھا ۔ خود برِعظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت وجود میں نہیں آئی تھی ۔ مغلوں نے برِعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کرکے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کرکے ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری صلاحیتیں پھل پھول سکیں ۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطۂ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے ۔ وہ نظامِ خیال جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے ، پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاج محل والی تہذیب کی دیو ہیکل عمارت کے ستون ایک ایک کرکے گرنے لگے تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۱۱۸ھ/ ۱۷۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد ، پچاس سال کے عرصے میں ، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی ، خانہ جنگی ، عیش پرست امرا کی باہمی آویزش ، عسکری قوت کی کمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو پارہ پارہ کر دیا ۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور بڑا بیٹا معظم کامیاب ہوکر بہادر شاہ کے لقب سے تخت سلطنت پر بیٹھ گیا ۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں وہ وفات پا گیا ۔ بہادر شاہ کے مرتے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک یوں ہی رکھی رہی ۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوا ۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا ۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا خاصہ رہا تھا ۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ داد عیش دیتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا ۔ رنڈی بھڑوے اسے گھیرے رہتے ۔ امرا و عمائدین کی پگڑیاں اُچھلتیں ۔ انتظام سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر تباہ و برباد ہونے لگا ۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا ۔ ابتذال نے شائستگی کی جگہ لے لی ۔ اخلاق قدریں بے وقعت ہو کر پامال ہونے لگیں ۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہو گیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصور ہوا ہو گیا ۔ ۱۱۲۵ھ/ ۱۷۱۳ء میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور سادات بارہہ کی مدد سے فرخ سیر تخت سلطنت پر بیٹھا ۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج ، کمزور طبیعت کا انسان تھا ۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی تھا ۔ فرخ سیر نے سادات بارہہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا ، اندھا کیا گیا اور ذلت و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں قتل کر دیا گیا ۔ اس کے دور حکومت میں سلطنت کا توازن اور بگڑ گیا ۔ دبی ہوئی منفی قوتیں سر اُٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھانے لگے ۔

فرخ سیر کے دور سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برعظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا ۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہیملٹن بھی شامل تھا ۔ بادشاہ بیمار تھا ، ہیملٹن نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہو گیا ۔ بادشاہ نے خوش ہوکر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں ۔ ان مراعات کی رو سے ، بغیر محصول ادا کیے انھیں بنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے ۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی ۔ حیدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دیے گئے ۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کرکے ہر قسم کے محصول سے معافی مل گئی ۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سکّے کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی ۔

فرخ سیر کے بعد سادات بارہہ نے رفیع الدرجات کو تختِ طاؤس پر بٹھایا ۔ بیس سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا ۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا ۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو ، شاہ جہان ثانی کے خطاب کے ساتھ ، تخت پر بٹھایا ۔ یہ بھی افیم کا عادی اور بیمار تھا ۔ تین ماہ بعد اللہ کو پیارا ہوگیا ۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں بہادر شاہ کے پوتے اور جہان شاہ کے بیٹے ، روشن اختر کو محمد شاہ کے خطاب سے تختِ سلطنت پر متمکن کیا ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چوتھا بادشاہ تھا جو مسندِ حکومت پر بیٹھا تھا ۔ محمد شاہ ، جو عرفِ عام میں محمد شاہ رنگیلا کے نام سے معروف ہے ، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تختِ سلطنت پر متمکن رہا ۔ اس کے دورِ حکومت میں ایوانِ سلطنت کے ستون ایک ایک کرکے گرتے رہے اور وہ اس زوال کو محض تماشائی بنا "غرقِ مے ناب" کرتا رہا ۔ تقریباً تیس سال کے عرصے میں ، سارے برعظیم میں پھیلی ہوئی مغلیہ سلطنت ، بکھر گئی ، اسی لیے اسے "خاتم السلاطین بابریہ"[۱] کہا جاتا ہے ۔

محمد شاہ کے زمانے میں امراء نے ، جن میں حسین علی خاں ، عبداللہ خاں ، ذوالفقار خاں اور سعادت خاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ، اقتدار کی ہوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کرکے انتشار کی ان طاقتوں کو اُبھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں ۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے کمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہوگیا ۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو اندھا کردیا ۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہوگئی ۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ تھا ۔ امرا کی ریشہ دوانیوں ، خود غرضیوں ، سازشوں اور غداریوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کرکے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ ، محمد شاہ کو بحال رکھے گا اور محمد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا ، تو برہان الملک سعادت خاں نے یہ دیکھ کر کہ خانِ دوراں کی وفات کے بعد اب امیرالامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا ، نادر شاہ سے کہا کہ :

"محمد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور مبلغ دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

ہندوستان کی اتنی سی دولت پر قناعت کرلی جائے۔ دو کروڑ روپے کا تو تنہا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آباد تک کہ تیس چالیس کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ تشریف لے چلیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔''[2]

اگر برہان الملک سعادت خاں یہ غداری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آنے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ سانحہ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی اور جس میں تیس ہزار[3] اور بقول فریزر[4] ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ آنند رام مخلص نے لکھا ہے کہ ''تقدیر کی نیرنگی سے (دلّی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعشق کو پھر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔''[5] نادر شاہ واپس ہوا تو صوبۂ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کرکے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔[6] ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں محمد شاہ کی وفات پر کم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود مختار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دوآبہ گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔[7] سودا نے اپنے ''شہرآشوب'' میں اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا ہے:

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر، دولت مند
سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند
رہی نہ اس کے تصرف میں فوج داری کول

محمد شاہ کی وفات سے تقریباً تین مہینے پہلے ۱۱۶۱ھ/ جنوری ۱۷۴۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے قبضے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان علاقائی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امرا کی ریشہ دوانیوں، غداریوں

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں عمادالملک غازی الدین خان اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوتی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عمادالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اسے اور اس کی ماں دونوں کو اندھا کردیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے، عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء کی جنگِ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ء میں عمادالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیرِ باکرامت سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کوٹلے میں لے جا کر قتل کرادیا اور ننگی لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھنکوا دیا۔ عالی گہر نے، جو اس وقت بہار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عمادالملک نے کام بخش کے پوتے محی الملت کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۱ء میں، تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہوکر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہِ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگِ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کی نگرانی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسمتھ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خاں کو شکست دی۔ رحمت خاں میدانِ جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگِ اقتدار میں کرناٹک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہوگئی۔ ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی راستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۴ھ/۱۸۰۰ء کو نانا فرنویس بھی وفات پاگئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی بکھر گئی۔ اب صرف انگریز

برعظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر اُبھر آئے تھے - ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی ، جسے ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر روہیلہ نے آنکھوں سے محروم کر دیا تھا ، بے بسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کردیا اور اسی کے ساتھ برعظیم کا اقتدار اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا ۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہی وہ واقعات ہیں جنھوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو مجروح و متاثر کرکے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانات کی تشکیل کی ۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کن رویوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بحران پیدا ہوگیا ۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصولِ زندگی اور اخلاقی اقدار ستون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد جدوجہد کرتا ہے ، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کرکے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوتِ عمل مفلوج ہوگئی ۔ عیش پرستی ، گروہ بندی ، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی ۔ ملک و ملّت کے اہم اور بنیادی مسائل نظرانداز ہونے لگے ، سیاسی فہم اور بصیرت عنقا ہوگئے ۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور ”لوبت یہاں تک پہنچی کہ اورنگ زیب، عالمگیر کے بجائے ایک محمد شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصف جاہ نظام الملک جیسے دانش مند منتظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور شہدے روڑے اٹکانے لگے ۔ وہ ملّت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب بالکے پیدا کرنے لگی ۔ پیشہ ور سپہ سالار بھی میدانِ جنگ کی طرف پالکیوں میں جانے لگے ۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی ۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہوگئیں ۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملّت اپنے بلند اخلاقی مقام سے پستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا۔"[8]
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا ، بہرہ اور گونگا ہو گیا ہے۔ نہ دیکھتا ہے ، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے۔ بس زیرِ ناف کارہائے نمایاں انجام دینے میں مصروف ہے:

لعل خیمہ جو ہے سپہر اساس   پالیں ہیں رنڈیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس   رعب کر لیجیے یہیں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عیاش

(درحالِ لشکر : محمد تقی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ اقدار ختم ہو گیا ہے۔ فرد کے طرزِ عمل میں فرض شناسی کے بجائے خود غرضی آ گئی ہے۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتقادی نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی ہے۔ عمل کی جگہ ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے ، خواب ، تعویذ گنڈوں اور جھاڑ پھونک نے لے لی ہے۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے ، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے ، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ بنا دیا ہے۔ آنے والے کل پر یقین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی کر لینا چاہتا ہے۔ سارا معاشرہ عدمِ توازن کی بیماری میں مبتلا ہے۔ اسی لیے ، جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے ، پیداوار اور صرف کے درمیان کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و بہبود کا محافظ ہونا چاہیے تھا وہ اس کا خون چوسنے لگے۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی خدمت انجام دینے کے بجائے اُنھوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ غارت گرانہ استحصال یا محض بیکاری کو اپنا وتیرہ بنا لیا۔[9] اس بیماری میں جو طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری ، امراء ، وزراء ، عمائدین اور عمال شامل تھے ، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی۔ اسی لیے وہ جو کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر ، عوام پر پڑنا لازمی تھا۔ سارا معاشرہ ان سے متاثر ہو رہا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہو گیا جیسے وہ خود تھے۔[10]

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظامِ خیال دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا۔ نظامِ خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظامِ سلطنت بھی ناکارہ ہو گیا۔

فوج بھی ناکارہ ہوگئی ۔ فتنے سر اُٹھانے لگے ۔ فرقہ پرستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کردیا ۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا ۔ زندگی بے جہت ہوگئی ۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو کمزور کیا ، پھر اس میں افغانی اور ہندوستانی امرا شامل ہوگئے ۔ ان کی رقابتیں کمزور مغل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی ۔ یہی صورتِ حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی ۔[11] اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر اُبھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بنجر ہونے لگیں ۔ کسان ، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا ، زمین سے لاتعلق ہوگیا ۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے ۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہوکر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے ۔ احکاماتِ شاہی بے اثر ہوگئے ۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا ۔ بدعنوانیاں اور رشوت ستانی عام ہوگئی ۔ اسرافِ بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہوگیا ۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹی کہ متوسلین اور افواج کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لے ، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ مکاں ہے (سودا)

ناجی ، سودا ، میر ، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورتِ حال پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے[12] کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برِعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسانی درندے بستے ہیں ، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے ۔ جن میں نہ اخلاقی قدریں ہیں اور نہ دور اندیشی ۔ جن کے لیے فریب ، دھوکا ، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں ۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے ۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ ماضی کے ضابطوں ، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کیے ہوئے ہے ۔ رسم پرستی اس کا مزاج ہے ۔ وہ مستقبل کے

بجائے ماضی پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا ۔ معاشرے کی روح مردہ ہوگئی ہے ۔ باطن میں گھپ اندھیرا ہے ، اسی لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے قہقہوں ، راگ رنگ کی محفلوں ، جنسی بد اطواریوں ، شراب نوشی ، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں بہلا دینا چاہتا ہے ۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جواری کی سی ہے ۔ معاشی بدحالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بدحالی بھی بڑھ رہی ہے ۔ ۱۱۷۹ھ/ ۶۵-۱۷ع میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال ، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی ۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشی حالت خراب تر ہونے لگی ۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیچر نے کورٹ اوف ڈائریکٹرز کے نام اپنی خفیہ رپورٹ میں لکھا کہ ''ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہوگئی ہے ۔ یہ نفیس ملک ، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں پھلا پھولا ، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے ۔''[۱۳] ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اندھے کنویں میں ڈھکیل دیا تھا ۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہراتی ہے ۔ 'ول ڈیورانٹ' عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ''جب ایک نظامِ خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی ، آرام طلبی ، بدعنوانی اور اخلاق بدحالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے ۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے ۔ اندرونی خلفشار اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکستِ فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے ۔''[۱۴] یہی صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظامِ خیال ، تجارتی و قومی مقاصد ، موثر آلاتِ حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کر لیا ۔

(۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرزِ فکر اور عام تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

بھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آجائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ''سیّد اپنی لڑکی ایسے مغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہوسکےاور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قرابت داری نہیں ہوتی۔''۱۵ ذات پات کا یہی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عملی زندگی میں بھی پیدا ہوگئی تھی۔ ''رکاب دار، باورچی، کبابی، نان بائی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھتیجے، ماموں، بھانجے، سالے، بہنوئی، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور فیل‌بان بھی رذیل الاصل ہیں۔''۱۶ مقد، سائیس، دیگیں مانجنے والا، کہار، باورچی، پالکی کے کہار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔''۱۷ ''پیادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، فرّاش، خدمت‌گار کو کوئی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔''۱۸ ''دلاک (نائی) جو جراح یا دوکان دار ہوگئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انھیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔''۱۹ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ''کسان درحقیقت اشراف کی صنف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لاوارث خدمت‌گار سمجھتے ہیں۔''۲۰ لیکن اس کے برخلاف صاحبِ ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ''جب ہولی جلانے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر نالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحبِ ثروت نہ ہو۔''۲۱ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہوگیا تھا اور اعمال کے بجائے پیشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ''ہندوؤں میں جو شخص کھانے پینے میں، تحصیلِ معاش اور حسنِ بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیارِ شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اتانیا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کایتھ لوگوں کی شرافت ویس اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔''۲۲ مسلمانوں میں معیارِ شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سیّد کی سیادت اور مرزا کی مرزائی چاہے سندی

ہو یا غیرسندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو ، سپاہیوں میں نوکر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں ۔"۲۳ یہ اس دور کے معیار شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر ، ادیب اور اہل علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے ۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر ، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے ۔

اس معاشرے میں توہمات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی ۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ "اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں ۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہوتا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے ۔"۲۴ "شاہ مدار کی بدھی ہر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ سدو کی نیاز کا بکرا ذبح کرتے ہیں ۔ یعنی یہ علم دین کا عدم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علم دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں ۔"۲۵ ان رسوم و توہمات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ۔ اکثر ہندو "حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی ہنسلی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں ۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے چھپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپیہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں ۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انھیں چوپالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں ۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوٹی رکھتے ہیں ۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انھوں نے چوٹی رکھواتے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو منڈواتے ہیں اور دیگوں میں نذر کا کھانا پکوا کر مساکین و غربا کو کھلواتے ہیں ۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر پورب کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کائستھوں کے فرقے میں ہوتی ہے ۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں ۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی رذیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں ۔"۲۶ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ "بیوہ لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو۔ ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل ، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں ۔ اگر لڑکی بذات خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے ۔''[۲۷] رسم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی اور ان رسموں پر بے دریغ روپیہ خرچ کیا جاتا تھا ۔ مرزا قتیل نے لکھا ہے کہ شادی بیاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہنانا ، کلائی میں ریشمی کلاوا باندھنا ، عقد سے فارغ ہونے تک دولھا کے ہاتھ میں لوہے کا ہتھیار پکڑے رہنا ، ان کے علاوہ ساچق ، مائیوں بٹھانا ، مہندی لے جانا ، سہرا باندھنا ، راستہ روکنا ، نیگ مانگنا ، سلامی لینا ، رقص و سرود ، روشن چوکی ، بابا فرید کا پوڑہ ، جہیز ، پنجیری اور چوتھی کی رسمیں عام ہیں ۔''[۲۸] شادی بیاہ پر کئی کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام بات تھی ۔ بسنت آتا تو سب لوگ عام طور پر بسنت کی تہنیت نیز صاحبِ مزار کی مدح میں اشعار گاتے ۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ نکلتیں ۔ پری پیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر قبروں پر جا کر رقص کرتے ۔ ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطربوں اور لولیوں کے رقص و سرود کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا ۔ پنجاب کے شہروں میں عورت اور مرد ، کیا ہندو اور کیا بازاری اور نوکر پیشہ مسلمان ، سب کے سب پیلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پیلے پتنگ زرد ڈوری سے ہوا میں اڑاتے ۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو ۔''[۲۹] عورتیں یا تو رسم و رواج ، نذرنیاز میں مصروف رہتیں یا تعویذ گنڈوں کے لیے پیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی مرادیں بر آ سکیں ۔ لذیذ غذائیں کھانا ، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہننا اور دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی ۔

پیر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب ، شاہ و گدا سب شامل تھے ۔ محمد شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ ''جب جوانی کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا ۔ اواخر عمر میں فقرا کی صحبت پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔''[۳۰] عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا ۔ غازی الدین عمادالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے بہانے ہی فیروز شاہ کے کوٹلے میں قتل کرا

دیا تھا ۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی تھے لیکن عام طور پر معاشرہ جھوٹے ، مکار اور نام کے پیروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے گل کھلتے ۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے ۔ پھر ان دینی بھائی اور دینی بہن کو اپنے جد امجد کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقربِ درگاہِ الٰہی کے حجرۂ عبادت کو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے ۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکلیں آسان ہو جاتیں ۔[۳۱] حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہارشنبہ کو جمہور خواص و عوام احرامِ زیارت باندھنے جاتے اور وہاں ''مطربوں کے نغمات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں نقال و رقاص خوش ادائیوں میں مشغول رہتے ہیں ۔''[۳۲] اور ''مسلمان ہندو آدابِ زیارت بجا لانے میں یکساں ہیں ۔''[۳۳] ''حضرت شاہ ترکمان بیابانی کے مزار پر چراغوں اور قندیلوں کی کثرت سے صحنِ فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پھولوں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرمایۂ سکون بنا دیتی ہیں ۔''[۳۴] حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر ''طرح طرح کی تزئین و آرائش کی جاتی ہے ۔ عرس کی صبح کو دہلی کے تمام نقال شام تک مجرا کرتے ہوئے زیارت کرنے والوں کو بہت محظوظ کرتے ہیں ۔''[۳۵] بہادر شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر ''عشرت پسند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ بغل میں ہاتھ ڈالے اور عیاش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں) ۔ شرابی بے خوفِ محتسب سیاہ مستی کی تلاش میں اور شہوت طلب ، بغیر جھجک کے ، شاہد پرستی میں مصروف رہتے ہیں ۔ زاہدوں کی توبہ توڑنے والے نوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے) ۔ آہو پسران عشقِ بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں برہم کرتے ہیں . . . کوچہ و بازار نواب اور رؤساء سے بھرے ہوئے ہیں اور چاروں طرف امیروں فقیروں کا شور ہوتا ہے ۔ مطربوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں فقیروں کی تعداد بھڑوں سے زیادہ ہوتی ہے ۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضیع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو ترتیب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں ۔''[۳۶] حضرت شاہ ترکمان کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو ''سب ناچنے والے ایک عزیز کی قبر پر ، جو احدی پورہ میں دفن ہے ، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں ۔''[۳۷] ناجی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صباح حشر کوں دفع خمار کی خاطر   گلابی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آبرو ، ناجی ، یکرنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے ۔ اعظم خاں کے ذکر میں آیا ہے کہ ''اس کی طبیعت امرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسینوں کی محبت میں گرفتار ہے ۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے . . . جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانس لیتا ہے ۔''[۳۸] مرزا منتو کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اس فن (امرد پرستی) میں یگانۂ روزگار ہے ۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں ۔''[۳۹] وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ''پیکرِ تازہ'' (اپنے) جادو سے تسخیر کرتا ۔[۳۰] رئیس المخنثین و انیس القوادین تقی بھگت بادشاہ کا منظورِ نظر تھا :[۳۱]

جسا بجا سبزہ ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر (ناجی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بہروپیوں اور نقالوں کا اضافہ ہو جاتا ۔[۳۲] شراب کا استعمال عام تھا ۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے ۔ گھروں میں لونڈیوں کی اولادیں عام تھیں ۔[۳۳] طوائف اس دور میں اتنی اہم ہوگئی تھی کہ شرفا و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے ۔ وزیر الممالک اعتماد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصّع جام و صراحی پھنیائے فیل سوار کو (جو اُس زمانے کی مشہور طوائفیں تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں ۔[۳۴] اور ییکم ایک مشہور طوائف تھی جو پاجامہ نہیں پہنتی تھی اور ''قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پائجامے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی پھول پتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی ۔''[۳۵]

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج ، اس کے طرزِ معاشرت ، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ بہادری ، شجاعت اور عسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں ۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مفلوج کر دیا ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس پُر آشوب زمانے کو وقتی طور پر بھلا سکے ۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر تکیہ کرتا ہے ، میلے ٹھیلوں ، عرس ، چراغاں ،

گانے بجانے اور عیش کوشی میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلاشِ سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب یہی کر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی، صہبا پرستی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر اسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ ثنویت کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور تہذیبی وحدت دو ٹکڑے ہوگئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ ترکمان کے مزار کو شرابِ ناب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت ایہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع جگت سے محفلیں زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح موجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی، سفلے، بانکے، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنھوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جما رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے پیٹ پالنا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہوگیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاموں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر ناکارہ ہوگئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورتِ حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برِ عظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے تہذیبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے تہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اُردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی بنتی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے اُبھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اصناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شمالی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اُردو زبان میں لکھنا کوئی قابلِ ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اُردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برِعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے ۔ اُردو زبان کی فتح دراصل برِعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے ۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اُردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلۂ ابلاغ بنا رہے تھے ۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا ؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اُردو نے فارسی کی جگہ لے لی ؟ کیا یہ عملِ تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا ؟ اگلے باب میں ہم انھی محرّکات ، میلانات ، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- ''خاتم السلاطین بابریہ است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد'' سیر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی ، ص ۸۷۰ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع ۔

۲- سیر المتاخرین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم) ، ص ۳۸۳ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع ۔

۳- تاریخ جہان کشائے نادری : محمد مہدی استر آبادی ، ص ۲۰۱ ، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ ۔

۴- دی ہسٹری اوف نادر شاہ : جیمس فریزر ، ص ۱۸۵ ، مطبوعہ لندن ۔

۵- بدائع وقائع : آنند رام مخلص ، ص ۸۱ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ ۱۰۲ ، اگست ۱۹۵۰ع ۔

۶- دی کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا (جلد چہارم) (مغلیہ دور) ، ص ۳۶۳ ، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع ۔

۷- ایضاً ، ص ۳۷۳ ۔

۸- برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ع ۔

۹- برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ص ۲۳۹ ۔

۱۰- ہسٹری اوف دی فریڈم موومنٹ (جلد اول) ، ص ۳۷ ، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ع -
۱۱- اے لٹریری ہسٹری اوف پرشیا (جلد اول) - ایڈروڈ جی براؤن ، ص ۲۵۲ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹٦۳ع -
۱۲- ہسٹری اوف فریڈم موومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند ، ص ۵۲ ، پبلیکیشن ڈویزن گورنمنٹ اوف انڈیا ، دہلی ۱۹٦۱ع -
۱۳- این ایڈوانسڈ ہسٹری اوف انڈیا : مرتبہ آر سی مجمدار وغیرہ ، ص ٦۷۵ ، مطبوعہ میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، نیو یارک ۱۹۵۸ع -
۱۴- The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.
۱۵- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۱۳۷ ، مکتبہ برہان اُردو بازار دہلی ۱۹٦۸ع -
۱٦- ہفت تماشا : ص ۱٦۰ -
۱۷- ایضاً ، ص ۱٦۱ -
۱۸- ایضاً ، ۱۵۸ -
۱۹- ایضاً ، ص ۱۵۹ -
۲۰- ایضاً ، ص ۱٦۲ -
۲۱- ایضاً ، ص ۹۲ -
۲۲- ایضاً ، ص ۹۷ -
۲۳- ایضاً ، ص ۱۳۹ -
۲۴- ایضاً ، ص ۱۳۱ ، ۱۳۲ -
۲۵- ایضاً ، ص ۱۴٦ -
۲٦- ایضاً ، ص ۹۸ ، ۱۰۱ -
۲۷- ایضاً ، ص ۱۳۸ -
۲۸- ایضاً ، ۱۳۲ تا ۱۵۲ -
۲۹- ایضاً ، ص ۸۸ ، ۸۹ -
۳۰- سیرالمتاخرین (جلد سوم) ، ص ۸۷۰ - ۳۱- ہفت تماشا ، ص ۱٦۵ -
۳۲- مرقع دہلی : نواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ ، ص ٦ ، مطبع و سنہ اشاعت ندارد -
۳۳- ایضاً ، ص ۷ -
۳۴- ایضاً ، ص ۸ -
۳۵- ایضاً ، ص ۹ -
۳٦- ایضاً ، ص ۱۲ -
۳۷- ایضاً ، ص ۳۲ -
۳۸- ایضاً ، ص ۲۷ -
۳۹- ایضاً ، ص ۲۷ -
۴۰- ایضاً ، ص ۳۳ -
۴۱- ایضاً ، ص ٦۳ - ٦۵ -
۴۲- ہفت تماشا : ص ۹۲ -
۴۳- ایضاً ، ص ۱٦۳ -
۴۴- مرقع دہلی : مقدمہ ص ۲٦ -
۴۵- مرقع دہلی : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳ و ۴ — ''که درلشکر محمد شاہ بغیر آصف جاہ احدے مصدر امرے نمی تواند شد و مبلغ دو کرور روپیہ چہ مایہ اعتبار داشتہ باشد کہ از دولت ہندوستان بایں قدر قناعت توان نمود ۔ دو کرور روپیہ تنہا غلام تعہد می نماید کہ از خانہ خود بدہد و زر ہائے بے شمار از خانہ پادشاہ و امرا و مہاجنان و تجار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکہ تا بشاہجہان آباد کہ سی چہل کروہ زیادہ مسافت ندارد و نہفتے بعمل آید ۔ نادر شاہ باستماع این خبر مستبشر گشتہ ۔''

ص ۴ — ''از بوقلمونیہائے تقدیر این گونہ اش چشم زخمی رسید کہ اکنون عمر طویلے می باید کہ این دارالعشق یک پارہ بحالت اصلی آید ۔''

ص ۱۲ — ''چون آتش حدت جوانی فرو نشستہ شکستہ خاطریہایش گرفتہ بود ۔ در اواخر عمر بہ صحبت فقراء خوش بود با اینہا می نشست ۔''

ص ۱۳ — ''از کثرت نغمات مطربان سامعہ گرانی بہم می رساند و در ہر گوشہ و کنار نقال و رقاص داد خوش ادائیہا می دہند ۔''

ص ۱۴ — ''مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند ۔''

ص ۱۴ — ''از کثرت چراغان و قنادیل صحن فلک نورانی می شود و از وفور گلہا موج نکہت گل در روانی آرام کاہش جمعیت آباد است ۔''

ص ۱۴ — ''وضع تزئین و آرائش بکار می رود ۔ صبح عرس جمیع نقالان دہلی تا شام بمجرا پرداختہ احتظاظ وافی بزائران می رسانند ۔''

ص ۱۳ — ''معاشران با محبوبان خود در ہر گوشہ و کنار دست در بغل و عیاشان در ہر کوچہ و بازار بہول مشتہیات نفسانی در رقص حمل ، مے خواران بے اندیشہ محتسب در تلاش سیہ مستی و شہوت طلبان بے واہمہ مزاحمت سرگرم شاہد پرستی ۔ ہجوم امارد نوخطان توبہ شکن زہاد و آہو پسران بعشق بے مثال برہم زن بنیاد صلاح . . . کوچہ و بازار از نواب و خوانین لبریز و گوشہ و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از مگس زیادہ تر و محتاج و سائل از پشہ افزون تر ۔ قصہ مختصر بایں ترتیب

وضیع و شریف این دیار ہواجس نفسانی ترتیب می دهند و بمستلذات جسانی فایز می شوند ۔''

ص ۱۳ ''ارباب رقص بهیئت مجموعی بر قبر عزیزی که در احدی پوره مدفون ست حاضر گشته قبرش را بشراب ناب می شویند ۔''

ص ۱۴ "طبیعتش امارد پسند است و مزاجش بمحبت ساده رویان در ہر جا از مردے رنگینی خبر می یابد در کمند رفاقت خود می اندازد ۔''

ص ۱۴ ''درین فن سحرکاریها یگانه ، اکثرے از امرازاده ہا احکام ضروری این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش فخر می کنند ۔''

ص ۱۴ ''بدن اسفل را برنگ آمیز ہائے خامه نقاش باسلوب قطعه پایجامه رنگین می کنند و بے شائبهٔ تفاوت گل و برگ که در تهان کیمخاب بند رومی می باشد بقلم می کشند و در محافل امرا میروند ۔''

• • •

دوسرا باب

اُردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ، محرکات و میلانات

اس پس منظر میں ، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے ، یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دورِ انتشار میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی پستیوں کو چھو رہا ہے ، اُردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی ؟ اُردو شمال کے لیے کوئی اجنبی زبان نہیں تھی ۔ یہ یہیں کی زبان تھی اور صدیوں سے برعظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی ۔ خود دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اُردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہوگئی تھی جو شمال میں فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی ، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی ۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دانی ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دانی ضروری تھی ۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا ، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی ۔ جیسے ہی اٹھارویں صدی عیسوی میں عملِ زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اُردو لینے لگی ۔ زبانیں بھی ، تہذیبوں کی طرح ، آرام سے رفتہ رفتہ پسِ پردہ جاتی ہیں ، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اُردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا ۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہتے رہے ۔ فارسی گو ریختہ اور ریختہ گو فارسی میں شعر کہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمۂ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہو گیا اور اُردو کا دریا پاٹ دار ہو کر بہنے لگا ۔

اکبر ، جہانگیر ، شاہجہان اور اورنگ زیب[1] اُردو زبان سے واقف تھے اور حسبِ ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعۂ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی ۔ الوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے محمد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا ۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعۂ معلیٰ میں باقاعدہ رائج ہوگئی ۔ جلد ہی اس کا ٹکسالی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعۂ معلیٰ کی اُردو ''اُردوئے معلیٰ'' کہلانے لگی ۔ خود محمد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے ۔[2] آبرو ، ناجی ، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں ۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں فغاں کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے ۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا ۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں ۔[3] عالمگیر ثانی کا بیٹا ، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو ، پنجابی ، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے 'عجائب القصص' کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو نثر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے ۔ قلعۂ معلیٰ میں اُردوئے معلیٰ کی یہ روایت باقاعدہ طور پر محمد شاہ سے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو پُروقار اور بارتبہ بناتی ہے ۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اُس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی ۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر پھوٹا کہ گلی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا ۔ خواص اور اہلِ علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دادِ سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض تفننِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے ۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف کردی ۔ یہ واقعہ ''معارضۂ آرزو و حزیں'' تھا ، جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی ۔

برعظیم کے لوگوں نے ، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے ، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی ۔ اُنھوں نے ہر ہر لفظ ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی باریکیوں سے اہلِ زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے ۔ لغت نویسی کا جو کام یہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا ۔ صرف و نحو پر یہاں اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں ۔ امیر خسرو ، فیضی و

ابوالفضل جیسے شاعر و انشا پرداز برعظیم سے اُٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہلِ زبان کی تخلیقی و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے ۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہلِ علم کی بڑی تعداد کے یہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہوگئی ۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے ۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ''کارنامہ منیر'' میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی نژاد ، تیغ ہندی کی طرح ، اپنے جوہرِ ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے ۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی پیدائش ملکِ بالا (ایران) میں نہیں ہوتی ۔''[۴] ''ملا'' شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دانی پر اعتراض کرتا ۔[۵] خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

> ''ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے ۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرنا باعث سند نہیں ہے ۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہرِ ذاتی سے ہوتی ہے ، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقِ سخن سے نا آشنا رہتے ہیں ۔''[۶]

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے ۔ ایک یہ کہ اہلِ ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو اُنھوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامانوس تھے ۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے نئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرنے پڑتے ہیں ، جو ایک فطری عمل ہے ۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں ، جو برعظیم میں لکھی گئی ، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہلِ ایران ناواقف تھے ۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُٹھتے اور دبتے رہے جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوبدو ہونے لگی ۔ یہ مادہ اُس وقت پھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع) ، ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع میں واردِ دہلی ہوئے ۔ ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع میں "تذکرۃ الاحوال" لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت ہے ۔"[۷] حزیں تنک مزاج اور متکبّر انسان تھے ۔ انھوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خاں آرزو کو پیش کیا ۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی دانی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انھوں نے ہند اور اہلِ ہند کی ہجویں بھی لکھیں ۔ آرزو ، جو اس دور کے مسلّم الثبوت استاد اور جیّد عالم تھے ، میدان میں آگئے ۔ یہ تنازعہ ۱۱۵۴ھ اور ۱۱۵۶ھ (۱۷۴۱ع اور ۱۷۴۳ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں اُنھوں نے اپنا رسالہ "تنبیہ الغافلین" لکھا ۔[۸] آرزو کا نقطۂ نظر یہ تھا :

(۱) "ایران کی ترکی ، بعض الفاظ و تراکیب میں ، توران کی ترکی سے مختلف ہے ، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے ، نہ کہ ایران کی زبان ۔"[۹]

(۲) "(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی زبان میں مسلّم ہے ۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے مذہب میں ، اس زمانے میں ، ممنوع نہیں ہیں ۔"[۱۰]

(۳) "مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبانِ اُردو اور دربارِ شاہی میں بولی جاتی ہے ۔ ہر فارسی گو کے لیے ، خواہ وہ ایرانی ہو یا غیر ایرانی ، زبانِ اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے ۔"[۱۱]

(۴) ایرانی شعرا کی کورانہ تقلید جائز نہیں ۔ نظم میں بحر ، قافیے اور ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث قواعدِ زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی رہتی ہیں ۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے بڑے پختہ گو شاعر ہیں ، جن کی مادری زبان ریختہ ہے ، نظمِ ریختہ میں غلطیاں کر جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظمِ فارسی میں غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے ۔[۱۲]

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت رکھتے ہیں ۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث یکسر مفرس ہوگئے ۔ ان کا
رتبہ بہ لحاظ زبان دانی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے ۔[۱۳]

ان باتوں کو آرزو نے 'مثمر' میں بھی لکھا ہے ۔ 'دادِ سخن' (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع)[۱۴] میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ع)[۱۵] میں بھی جابجا اشارے کیے ہیں ۔ اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر ، جن کی تعداد والہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے ، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں ۔ 'مجمع النفائس' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان افغانوں کی شورش میں ضائع ہوگئے ۔ بہرحال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا ، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے معتقدین گمان یا یقین کرتے ہیں ۔"[۱۶] ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گونج سارے برعظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں سنی گئی ۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اُردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی ۔ محمد شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے ۔[۱۷] نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اُٹھایا تھا ۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے ۔ یک رنگ ، ٹیک چند بہار ، بے نوا ، انند رام مخلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے ۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا ۔ نوجوانوں میں ریختہ (اُردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا ، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے ۔[۱۸] مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا ۔[۱۹] اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں کہنا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریختہ پر صرف کردی ۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ریختہ میں شاعری کرنے لگے ۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکین کا معارضہ[۲۰] ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہلِ زبان اور ہندوستانی فارسی گویوں کا مسئلہ موجود تھا ۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے ، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے ، اُردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا ، فارسی کے سلسلے میں ان کا اندازِ نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا ؟ سودا کے شعر یہ ہیں :

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعرِ فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خوبیِ مضموں
زبانِ فرس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہیم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زباں کا مرتبہ سعدی سے لے کے تا بہ حزیں
کہاں تک تو ان کی زباں کو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیِ رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اقتدار گھٹتا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریختہ کا آئین اپنایا جائے ۔ اس رجحان نے شمال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اُردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہو گئے لیکن اس رجحان کی پیدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شمال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں ۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شمال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہوگئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے ۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اُردو میں غزلیں کہنے لگے ۔ میر جعفر زٹلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے ۔ فائز ، مبتلا ، آبرو ، ناجی اور شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں ۔ محمد شاہ کا دور آتے آتے ان اثرات کی آر جار کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ محمد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع) میں دیوانِ ولی دلی پہنچا ۔[۲۱] یہ دیوان ریختہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اُردو تھی لیکن بندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا چاؤ اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی باندھے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن بھی تھیں ۔ شمالی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محفل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ قوال اور گویے بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہوگئے ۔''[۲۲] مرزا محمد حسن قتیل نے بھی کلامِ ولی کی مقبولیت اور گلی کوچوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

> ''کایستوں کا فرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، مستی کے عالم میں بھروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکھنی کے ریختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے ہیں ۔''[۲۳]

دیوانِ ولی نے شمالی ہند کی شاعری پرگہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شمال کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شمال و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہوکر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اُردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوانِ ولی کے زیرِ اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اُردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کےلیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دورِ زوال کی پیداوار ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دورِ زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اُسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو ٹھنڈی ہوکر منجمد ہو رہی ہے ۔ اُردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دستے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں ۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اُردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے آئینے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اُردو زبان و ادب نے ایک طرف مرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر ، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ ، ایک بدیسی زبان پر غالب آ گئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کردیا ۔ طبقہٗ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقہٗ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ ، اس زبان کے وسیلے سے ، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہوگیا ۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے ابھرنے کی صدی ہے ۔ اگر اردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی ، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انھیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی ، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی ۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اُردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا ، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی ۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں ۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے ، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ، متوازی ہندی تحریک کی پیٹھ تھپکی اور ایسے عناصر کو اُبھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے ، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں ، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے ۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیر اثر ایرانی اہل زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اُردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے ؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے ۔ فارسی زبان سلاطین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکار دربار کی زبان تھی ۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا ۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی ۔ اس زبان کی روایتِ ادب اس دور کے برِعظیم کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی ۔ اس لیے جب اُردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے ۔ بالکل یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اُس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا ۔ اُس وقت ، اُردو کی طرح ، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی ۔ قبلِ اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابلِ ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ وہ لوگ ، جنھوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں ، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے ۔ اُنھوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے ۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہلِ فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے ۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی ۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے ، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے ۔[۲۴] اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف ، موضوعات ، اسالیب ، اوزان و بحور اور نظامِ عروض کو اختیار کر لیا ۔ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے ۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجمیوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا ۔ بالکل یہی صورت اُردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور ، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے ۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

شاعری دانی کدامیں قوم کردند آنکہ بود
ابتدا شاں امراء القیس انتہا شاں بو فراس (انوری)

اسی طرح اُردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

ہمارا حسن ہے شوق معلم ذہن کون تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے (حسن شوق)

نصرتی جہاں فخر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ''دکن کا کیا شعر جیوں فارسی'' ، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر ''شعرِ تازہ'' کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر   نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا   کیا شعر تازہ دونوں فن ملا

یہی لے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے :

ترا مکھ مشرقی ، حسن انوری ، جلوہ جمالی ہے
نین جامی ، جبیں فردوسی و ابرو ہلالی ہے

یا

عرفی و انوری و خاقانی   مجھ کو دیتے ہیں سب حسابِ سخن

یہ فارسی روایت اُردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں کیا تھا ۔ محمد تقی میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں :

تبعیّت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برعظیم کی مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی ، تلگو ، پشتو ، کشمیری ، پنجابی اور سندھی وغیرہ پر بھی واضح ہیں ۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب کوئی معاشرہ نہاتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر جاتے ہیں ۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگتے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے ۔ ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے ۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اُردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے بجائے فارسی آوازیں ، خوشبوئیں ، علامات و رمزیات ، تراکیب و بندش شاملِ شاعری ہو گئیں ۔[۲۵] برعظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور کر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح والہ و شیدا تھا ۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر ، اس کے سارے سانچے ، اس کا طرزِ احساس ، اس کے اسالیبِ بیان ، اس کے اصنافِ سخن ، اس کے بحور و اوزان ، اس کے علامات و رمزیات جذب کرکے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ اس طرح وہ فارسی زبان ، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی ۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی سے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی ۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا ۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو کو وسیلۂ اظہار بناتے ہی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو پر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اُردو ادب کی پختہ، جاندار روایت قائم ہوگئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہوگیا ۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اُردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کرلیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہوکر پاٹ دار ہوگیا ۔ اُردو نے اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا ۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بھی غزلیں کہیں لیکن ہندی بحور چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظامِ عروض کو اپنا کر اُردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہوگئے ۔ نظامِ عروض اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے ۔ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اُردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مسمّط اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مسبّع، مثمّن، متسّع اور معشّر کو بھی اپنا لیا ۔ ان کے علاوہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا ۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصناف سخن استعمال میں آنے لگتی ہیں ۔ کلیاتِ میر، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں ۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اُردو میں آتی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود، عرفانِ نفس، ناسوت و ملکوت، جبروت و لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نور مطلق، خوف و رجا، حقیقت و مجاز، ظل، تجددِ امثال، مشاہدۂ وجدانی، مرتبۂ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آتی ہیں ۔ اخلاقی تخلیقات میں پند و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق محسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے ۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامۂ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے ۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ ، حسن شوق ، شاہی اور نصرتی وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی ، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامینِ اخلاق و حکمت ، پند و نصائح ، تصوف و سلوک ، عشق و محبت ، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہوگئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں ۔ یہی عمل قصیدہ ، رباعی ، مثنوی ، ہجو ، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے ۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اُردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ شاعرانہ تعلّی ، تجاہلِ عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں ۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً جمشید و سکندر ، شیریں خسرو ، فرہاد ، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنوں ، یوسف زلیخا وغیرہ ، جو فارسی میں مستعمل تھیں ، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں ۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم ، وفا و جفا ، غمزہ و ادا ، گریبان ، دامن ، ساقی ، جام و سبو ، رشک ، رقیب ، جنوں ، شکوہ و شکایت ، اشک و آہ ، گل و بلبل ، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں ۔ اسی طرح آبِ حیات ، آئینۂ سکندر ، سد سکندری ، جام جم ، چاہ نخشب ، دیوارِ چین ، دار و منصور ، صبرِ ایوب ، گریۂ یعقوب ، برقِ تجلی ، موسیٰ و طور ، دمِ عیسیٰ ، سحرِ سامری ، جوئے شیر ، تیشۂ فرہاد ، فغفورِ چین ، گنجِ قارون ، کوہ قاف ، کوہ بے ستون ، کوہ کن ، اصحابِ کہف ، گلزارِ خلیل ، آتشِ نمرود ، ماہِ کنعان ، تخت سلیمان ، طوفانِ نوح ، عدلِ نوشیرواں[۲۶] وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں ۔ محتسب و واعظ ، زاہد و ناصح ، اور ساقی و پیر مغاں بھی فارسی کے اثر سے اُردو میں آ جاتے ہیں ۔ عشق اور رنگِ عشق حتیٰ کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اُردو شاعری میں آتی ہے ۔ محمد شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا بلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے ۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیرِ اثر ہی اُردو شاعری میں آتا ہے ۔ نثر میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس صدی میں حاوی رہتا ہے ۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے انیسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اُردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور نئی اصنافِ ادب مثلاً سونیٹ ، آزاد نظم ، نظمِ معرّا ، ناول ، ناولٹ ، مختصر کہانی ، رپورتاژ ، ڈرامہ ، تنقید ، پروزپوئم وغیرہ اُردو میں

عام و مروّج ہو گئی ہیں ۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے ۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کرکے ، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عملِ ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں ۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے مہمیز کا کام دیتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دورِ تشکیل میں اور برِعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر ، یہی اثرات اُردو زبان میں آ سکتے تھے اور اسی لیے یہی آئے ۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برِعظیم کے جغرافیائی ، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی قوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں ۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی ۔[۲۷] ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں ۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے ۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں ، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے ۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش تھی ۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے ۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا ۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ”اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے ۔ مشق کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے ۔ آج بہت سے فارسی قطعے ، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں ۔“[۲۸] یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں کون اب امتیاز کرنا (ولی)

نہ چناں گرفتہ ای جاں بہ میانِ جانِ شیریں
کہ تواں ترا و جاں را ز ہم امتیاز کردن (نظیری)

پیتم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
ہے نقشِ قدم صفحۂ سیا ہے لکھا ہوں (ولی)

تحقیقِ حالِ ما زنگہ می تواں نمود
حرفے ز حالِ خویش بہ سیا نوشتہ ایم (نظیری)

رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر (سودا)

مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفلِ رنداں خبرے نیست کہ نیست (حافظ)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں (سودا)

بوئے یارِ من ازیں سست وفا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم (نظیری)

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو (سودا)

آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را (قدسی)

ہوا سوار وو شاید مرا شہنشہِ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے (سودا)

سوار شد مگر آں پادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب گشادہ نشان زریں را

عام حکمِ شراب کرتا ہوں محتسب کو کباب کرتا ہوں (میر)

عام حکمِ شراب می خواہم محتسب را کباب می خواہم
(امیر خسرو)

کھلا نشے میں جو پگڑی کا پیچ اس کے میر
سمندِ ناز پہ اک اور تازیانہ ہوا (میر)

ز فرطِ نشہ چو واگشت طرّہ بر دستار
سمندِ نازِ ترا تازیانہ دیگر شد

پایا نہ یوں کہ کریے اس کی طرف اشارہ
یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا (میر)
مشکل حکایتے است کہ ہر ذرہ عین اوست
امّا نمی تواں کہ اشارت بساو کنند (فغانی)
کیا بدن ہوئے گا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطّر ہو گیا (یقین)
ناخن تمام گشت معطّر چو برگِ گل
بندِ قبائے کیست کہ وا می کنیم ما (مخلص)
ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبرِ ایّوب کیا ، گریہ یعقوب کیا (مضمون)
در فراق تو چہا اے بتِ محبوب کنم
صبرِ ایّوب کنم ، گریہ یعقوب کنم
(مظہر یا مخلص کاشی)
خالِ لب آفتِ جان تھا مجھے معلوم نہ تھا
دام دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا (بقاء اللہ بقا)
خالِ لب آفتِ جاں بود نمی دانستم
دام در دانہ نہاں بود نمی دانستم

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اُردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود بہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

یار ہر سو کہ رود دیدہ ہماں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد
سب ہے لئیں سمہات نہیں جلت سیں دی بیٹھ
وا ہے لیت گھرات ہہ قبلہ نما یو دیٹھ (بہاری)
غم عشقت زبس بگداخت جسم ناتوانم را
ہما عینک نہد تا باز بیند استخوانم را (شوکت)
کرے بسرہ ایسے تا کیل نجھاندے نیچ
دیتی ہوت چشمان جگن چاہے لے نمچ (بہاری)
ز بسکہ درد تو در جان ناتوان من است
ہلاک می طلبد ہر کہ مہربان من است (تقی اوحدی)

کیا کہوں وا کے دسا ہر را پن کے ایس
بـرہ احوال لکھیں مریــو بھیــوا میں (بہاری)

هر که زما پیام برد دید بچشم مــا رخش
حیرت چشم قاصد است عینک دوربین مــا (ناصر علی)

واہی کے چت چڑھ گئے مل سندیس وہ بال
دور بین عینک کیے ، قاصد کے درک لال (بہاری)

ز پائے تــا بہ سرش هر کجا که می نگرم
کرشمہ دامن دل می کشد که جا این جاست (خان زمان امانی)

جت دیکھوں لت ہی رہوں الگ الگ تسپار
نکھ سکھ لوں کہوں سکھی سکی نہ گنت تہار (بہاری)

اسی صدی کے ایک غیرمعروف شاعر یوسف علی خاں نے اپنی کتاب ''گلشن ہند'' میں استادان فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہروں کی صورت میں ترجمہ کیے ہیں ۔[۲۹]

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی پڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرۂ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔ فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی ۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ، احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے ۔ جیسے جدید اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے ۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا ۔ یہی اثرات خلاق ذہنوں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دنیائیں آباد کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کو زندہ رکھتے ہیں ۔ انہی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری و ساری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا حوصلہ بھی ۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے ۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انھیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کامیاب نہ ہوتے۔ تاریخی قوتیں ہر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں ۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ انھی فطری تہذیبی و تاریخی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے اُتار چڑھاؤ کی داستان ہے ۔ شمالی ہند میں اُردو شعر و ادب کی تحریک انھی عوامل کے زیرِ اثر مقبول و مروّج ہو کر سارے برِعظیم میں پھیل گئی ۔ ناجی نے کہا :

بلندی سُن کے ناجی ریختے کی　　ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

اور جب مصحفی کا زمانہ آیا تو انھوں نے لکھا :

"ہندوستان میں فارسی شعرگوئی کا رواج ریختے کے مقابلے میں کم ہے اور ریختہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مرتبے کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔"[۳۰]

ان حالات میں اُردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنانے لگی ۔ اگلے باب میں ہم اُردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- تاریخِ ادبِ اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۷ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۲- بزم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ ۱۹۴۸ء ۔

۳- ایضاً ، ص ۳۱۶ ۔

۴- منشورات تمنا عظیم آبادی ، نسخہ کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ ۔ مخطوطہ ورق ۳۳۴ ، بحوالہ "عہدِ شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب" از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر نمبر ۵ پٹنہ ۔

۵- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ ۱۹۵۹ء ۔

۶- مخزن الغرائب (قلمی) : ص ۳۰۴ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ پٹنہ ۔

۷- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۶۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ۔

۸- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ء -
۹- داد سخن : ص ۸ -
۱۰- مثمر (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳- معارضہ حزین و آرزو : منوہر سہائے انور ، ص ۳۰ و ۳۱ ، معاصر حصہ ۱ پٹنہ -
۱۴- دادِ سخن ، پیش گفتار ص ۲۱ -
۱۵- مجمع النفائس (قلمی) مخزولہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۱۶- ایضاً : ورق ۹۲ ب -
۱۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۳۷۶ -
۱۸- مردم دیدہ : ص ۸۰ -
۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -
۲۰- سودا و مکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ص ۸۳ ، معاصر حصہ اول پٹنہ اور 'معارضہ' سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی' افسر الدولہ فیاض الدین حیدر ، ص ۶۷ تا ۷۶ معاصر ۱۹ پٹنہ -
۲۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ء -
۲۲- ایضاً : ص ۸۰ -
۲۳- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ء -
۲۴- **Influence of Arabic Poetry on the Perisan Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.**
۲۵- اسلامک کلچر : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ء -
۲۶- فارسی شاعری کا اثر اُردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ء -
۲۷- مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ ''این ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است'' تذکرۂ ہندی ، ص ۲۸۸ -

۲۸- شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱، معارف پریس اعظم گڑھ طبع دوم ۱۹۱۸ع -

۲۹- اُردوے قدیم ــــ دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۶۶-۷۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ع -

۳۰- تذکرۂ ہندی گویاں : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۴۸ و حاشیہ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۲ ''چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کند در سخن او سخن نمی کنند و ہندی نژادے چوں تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار سازد دم از تحسین نمی زنند - درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد کہ او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و پایۂ فصاحت والا نمی گردد -''

ص ۲۲ ''ایرانیاں مرا بہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہند . . . حرف آنست کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را سند نگردد ، پایۂ مرد بہ نسبت ذاتی باشد و اگر ایرانیاں زبان طعن کشایند کہ فارسی زبان ماست و زبان را بکام نیابند و اگر زبان بکام نباشد بمذاق سخن آشنا نبود -''

ص ۲۳ ''گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است -''

ص ۲۳ ''ترکی ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالف ترکی توران است و حال آن کہ ترکی زبان توران و ترکستان است نہ زبان ایران -''

ص ۲۳ ''آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبان ارامنہ در فارسی مسلّم ست - باقی ماند الفاظ ہندی و آن نیز بمذہب مؤلف درین زمان ممنوع نیست -''

ص ۲۴ ''این دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و سابق سہ دیوان در فترت افاغنہ تلف شد - بہرحال دیوان مذکور ہم کہ مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن درجہ کہ مظنون یا متیقن ، شیخ و جامعۂ نصیریان اوست نیست -''

ص ۲٦ ''در سنہ دویم فردوس آرام کہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ ۔''

ص ۳٦ ''رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبتِ ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زماننا بہ پایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ بلکہ ازو بہتر گردیدہ ۔''

● ● ●

فصل اول

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

پہلا باب

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترھویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اُردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شاندار حال بھی۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد، جو فتح بیجاپور (۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع) اور فتح گولکنڈہ (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع) کے ساتھ مکمل ہوگئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلنے لگا ۔ ان اثرات نے ایک طرف اُردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گھر آنگن بن گئے ۔ شمال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی ۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے شعری رجحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا ۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو نڈھال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتماد زائل ہونے لگا ۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئی ہیں ۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، ناجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شمالی کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا ۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا ۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبّر سے سیاسی و تہذیبی زوال ُرکا ہوا تھا ، شمال کا روحانی خلفشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا ، جا بجا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھونے

لگا اور اس تہذیب کے کششِ ثقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے ۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی ۔ اس کی اکائی ٹوٹ گئی تھی ۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو نثر سے طویل جملے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں ، جہاں طویل جنگ ناموں ، میزبانی ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی ، غزل مقبول ہونے لگی ۔ اس دور میں ولی دکنی کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا ۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی ۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دانوں کی طرح بکھر گیا تھا ۔ اس پُر آشوب دور کا فرد تلاشِ سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آ کھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا ۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز ، میلاد ، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہمات وابستہ ہو گئے کہ فرد ، انھیں ترک کرکے ، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیّات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا ۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ منتوں کا رواج عام ہے ، مزاروں پر چادریں چڑھائی جا رہی ہیں ، ٹونے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں ، نذر نیاز دِلائی جا رہی ہے ۔ دنیوی خوش حالی کے لیے وظیفے پڑھے جا رہے ہیں اور تعویذ گنڈوں سے مرادیں بر آنے کے خواب دیکھے جا رہے ہیں ۔ بکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے ، معراج نامے ، پند نامے ، شہادت نامے ، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں ۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے ، جیسے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں حسن شوق نے جنگ تالیکوٹ یا ”علی نامہ“ میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوع سخن بنایا تھا ۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو پختہ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ ان سب نظموں میں کرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے ۔ مختار کا مولود نامہ ، معراج نامہ ، فتاحی کا مولود نامہ (۱۰۹۵ھ/۸۳ - ۱۶۸۲ع) ، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۱۰۹۰ھ/ ۱۶۷۹ع) ، محب کی مثنوی معجزۂ فاطمہ ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ع) ، سیوک کا جنگ نامہ ، محمد حنیف (۱۰۹۲ھ/۱۶۸۱ع) ، احمد کا وفات نامہ حضرت فاطمہ (۱۱۳۷ھ/۲۵ - ۱۷۲۴ع) ، روشن علی کا عاشور نامہ (۱۱۰۰ھ/۸۹ - ۱۶۸۸ع) ؛ اسمعیل امروہوی کی مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہ (۱۱۰۵ھ/۹۴ - ۱۶۹۳ع) اور مثنوی معجزۂ انار (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع) قسم کی مثنویاں یکساں طور پر دکن و شمال میں ملتی ہیں ۔ مذہبی نظموں میں ، ان کے علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی ہے یا عبرت دلا کر اصلاحِ احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے ۔ حسین ذوق کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸ - ۱۶۹۷ع) ، نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ع) ، قاضی محمود بحری کی مثنوی من لگن (۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ع) ، فراقی کی مثنوی مراۃ الحشر (۱۱۳۳ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع) میں ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے ۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری کرنے کے لیے شمال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے ۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ شامل نہیں ہے ۔ ان کا مقصد ، جذباتی سطح پر سننے یا پڑھنے والوں کے عقیدے کو کرامات اور غیرمستند افسانوی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے ۔ یہ کام واقعات کربلا کو افسانوی روایات کے ذریعے ، غم و اندوہ کی فضا پیدا کرکے ، مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر رقّت طاری ہو جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں ۔ اس قسم کی نظموں کی روایت اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شمال پہنچتی ہے ۔ دکن کی مذہبی نظموں کا ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں ۔ یہاں ہم شمال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس دور کی زبان اور شمال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی لسانی جائزہ بھی لیں گے ۔

روشن علی روشن نے ''عاشور نامہ''[1] سنہ ۱۱۰۰ھ/ ۸۹ - ۱۶۸۸ع میں لکھا ، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے :

بتاریخ دسویں و ماہِ صفر
ہوا اس کا انجام وقتِ فجر (شعر ۳۵۳۳)

ہزار اوپر یک صد میں بیتیں تمام
بروز دو شنبہ ، صفر ، وقتِ شام (شعر ۳۵۴۴)

روشن علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا ۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے ۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں ، جب اُردو زبان کا ادبی رواج شمال میں ہوا ، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۴۴۵۳ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا :

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب
کہاں تک کہے معجزے باصواب (شعر ۲۸۳)
روشن مختصر کر شہیدوں کی بات
بیاں وار بولے ہو صد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منقبتِ 'چار یار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سنّی العقیدہ مسلمان تھے[۲] ۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے[۳] ۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے ''سہارنگ پور'' میں سکونت اختیار کر لی تھی :

یہ کر سیر دنیا موافق قدر
سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۹۳)

عاشور نامہ کے مرتّب و مقدمہ نگار مسعود حسین خاں نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اُٹھایا کہ ''سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے ؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی''[۴] ۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے ۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "خانوآں (خانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ع کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مغلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جما دیے تھے ۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے ۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والیِ سارنگ پور (مالوہ) کے تیس ہزار ، حسن خاں حاکمِ میوات کے بارہ ہزار . . . ۔''[۵] اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ ''ملّو خاں نے ۹۳۴ھ/۱۵۳۶ع میں مانڈو پر قبضہ کیا اور قادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا ۔ ابھی چھے برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے ، جو ہمایوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا ، مانڈو پر حملہ کیا ۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خان کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ ، جو اُجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے ، اس کے سپرد کر دیا" ۔۶ حاکمِ مالوہ ، سلطان باز بہادر، اسی شجاع خان کا بیٹا تھا ۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو اجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی ۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے ۔ کہیں وہ اس زبان کو ، جو آج اُردو کے نام سے موسوم ہے ، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی ، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے :

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام
نظم ہندوی کرکے بولا تمام (شعر ۲۸۲)

یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان
کہوں کربلا کی لڑائی عیاں (شعر ۷۰)

یہ روشن علی نے سنا تھا بیاں
زبانِ ہندوستانی میں بولا عیاں (شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں "عاشور نامہ" کہتا ہے ، جیسا کہ اُوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں "جنگ نامہ" کہتا ہے :

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کروں
فہم عقل اتنا نہیں میں دھروں (شعر ۸۳)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی ۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور جنگ نامہٗ محمد حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے ۔ محمد حنیف ظالم یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں ۔ روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور واقعاتِ محمد حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ ولین کو ہلاک کرکے ٹریجیڈی کو کامیڈی میں بدل دیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا ۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروّج تھیں ۔ اگر واقعاتِ کربلا کا ابتدا سے بیسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے ۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے ۔ زیرِ نظر ''عاشور نامہ'' میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حمد ہے ، پھر نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت کے بعد وجہِ تصنیف بیان کی گئی ہے ۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے ۔ یہاں رسولِؐ خدا ، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے ۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص زید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں ۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ ۔ یہ سوال روشن علی کے لیے بے معنی ہے کہ عربوں کا امرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا ۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا ؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفۂ وقت تھے ، وہ براہِ راست زید کو بلوا سکتے تھے ۔ انھیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی ؟ بہرحال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر فکرمند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا ۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے زید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی بہن کو قبول کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے ۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملک شام پہنچا ۔ زید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ ''میری بہن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی ؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکمِ وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے ۔ زید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا ۔ امیر معاویہ سے زید کی ملاقات ہوئی یا نہیں ، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا ۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے زید کی عورت کو پیغامِ نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا ۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی ۔ اس نے سنا تو آگ بگولہ ہو گیا اور کہا :

جو میں بادشاہی کا قابض بنوں
اول میں حسن کو سو جیو سے گنوں (شعر ۳۶۹)

دویم میں حسین کو نہ چھوڑوں کبھی
ماروں ان کو ایک ایک کرکے سبھی (شعر ۳۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی بنیاد گہری ہو گئی ۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے ۔ واقعۂ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا ۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے فریب سے انھیں قتل کردے :

حسن اور حسین کو تو کچھ فند کر
کپا دے جہاں سے مکر چھند کر (شعر ۳۷۹)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی ۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی ۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے ۔ ایک کٹنی سے رابطہ پیدا کیا ۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بھڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہوکر رہے ۔ نادان عورت تھی ۔ کٹنی کے بہکانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انھیں کھلا دی ۔ یہ زہر تھا ۔ حسن وفات پا گئے ۔ وفات کے وقت انھوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا ۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکّہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمھیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا :

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا
کیا اس نے مجھ کو بھو سے جدا (شعر ٦٨٥)
بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین
مجھے قتل اس کا ہوا فرضِ عین (شعر ٦٨٦)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ کوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں ۔ عماد نے انھیں ایک خط لکھا کہ اہلِ کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے بے چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے ۔ حسین ان کے فریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہوگئے ۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو حُر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدانِ جنگ میں جاتے ہیں اور شہید ہوتے ہیں ۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے
حسن مجتبیٰ کا تو ہی نام ہے (شعر ۱۵۱۷)
ہماری رضا تم اُوپر ہے نہیں
نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں (شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے ۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا ۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے ۔ دوسرے مرثیہ گویوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدانِ جنگ میں ، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں ، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں ۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے ؟ بہرحال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدانِ جنگ سے فوجِ یزید نے پکارا :

کہ میدان خالی ہے آؤ شتاب
لڑو آن کر ہم ستی بے جواب (شعر ۱۵۶۵)
بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی
سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی (شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدانِ جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جامِ شہادت پیا ۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے ، وہ بھی شہید ہوئے ۔ علی اصغر کے تیر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے ۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو ، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء ، قطب ، غوث تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدانِ جنگ میں چلے گئے ۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری ، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے ۔ ان کی شہادت کے بعد اہلِ خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف افسانوی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

ستر دو بہتّر ہوئے ہیں شہید
بہ حکمِ الٰہی بہ قہر یزید (شعر ۱۶۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات ، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں - یہاں سے جنگ محمد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے - اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے - دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے -

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شمال میں اُردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے - یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثواب دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے - اس دور میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم ، مذہبی تقریبات ، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی - ایسی محفلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب ، دوست احباب اور اہل محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے - ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو ترنم یا تحت اللفظ سے پڑھتا - لوگ توجہ سے سنتے - واقعات کربلا پر آنسو بہاتے ، سینہ کوبی کرتے اور سر پیٹتے - اس کے بعد فاتحہ ہوتی اور اہل محفل میں شیرینی تقسیم ہوتی - اُس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہو گئیں - اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ' ، اس دور کی زبان کے تعلق سے ، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے -

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان ، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے - اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا - روزمرہ و محاورہ کی کیا صورت تھی - عربی فارسی ، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے - عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اُردو ہے - اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوئی ہیں - زبان صاف و رواں ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے - حمد و نعت کے یہ چند شعر دیکھیے :

کروں پہلے توحید ایزد تعال
نہ ہے ذات کو اس کی ہرگز زوال (شعر ۱)

الٰہی تری ذات ہے لم یزل
جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)

توئی ذوالجلال اور توئی والکرم
ہوا ایک پل میں سو تیرا رحم (شعر ۳)

تو بے چوں چگولست قادر کریم
تو واحد ، احد ، ایک ، راحم ، رحیم (شعر ۴)
زمیں آسماں ہیں تجھی سے مقیم
ازل سے ابد تک ہے تو ہی کریم (شعر ۹)
نبی الخلائق ، شفیع الامم
اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)
ترے نور سے ہیں یہ روشن مدام
سنوارے فلک ساتوں آخر تمام (شعر ۳۷)
ترے نور سے عرش و کرسی کیا
شرف سب نبیوں کا تجھ کو دیا (شعر ۳۸)
ترے نور سے سب کیے یہ عیاں
نہ طاقت زباں کو جو بولوں بیاں (شعر ۴۰)
سبھی مرسلاں میں تو ہے تاج سر
شفاعت کرو گے بہ روز حشر (شعر ۴۴)
درودیں ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
و بر آل مجمع کمالات ہر (شعر ۴۵)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مانوس ہوتے ہیں ۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدانِ جنگ کا بیان دیکھیے :

دروازے شہر کے کیے سارے بند
کیا نرغہ ، ان کو اٹھایا یہ دند
ہزاروں سواراں و پیادہ دیگر
ہوئے گرد مسلم کے سب آن کر
لگی ہونے چوطرف سے مار مار
چلے تیر ، شمشیر ، جمدھر ، کٹار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جواں
تلواروں سے مارے بہت کوفیاں
جدھر کو پھریں وہ بہادر جواں
نہ طاقت کسی کو جو آوے وہاں
جو آوے مقابل وہ جاوے نہیں
اسی خوف سے کوئی آوے نہیں
کریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار
گئے ہٹ کے آخر وہ سب نابکار
یزیدی کا لشکر جو بھاگا وہاں
گئے چھوڑ کر کھیت سب کوفیاں
کریں مصلحت مل کے وہ سب جنے
بساری رہے شرم اس کے گنے

اگـر یـہ سنـے گا یزیـدی خبر — وہ لعنت کـرے گا ہـمارے اُوپـر
کہ چالیس اسواروں سے لشکر ہٹا — جگر ہے مرا اس کے غم سے پھٹا
یزید ہم کو مارے گا پھر گھیر کر — یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
چلو پھر کے تم اس کو پکا کریں — اکیـلا اسے کرکے سر کاٹ لیں
یہ سن بـات لشکر وہ جلـدی پھرا — جو ہوسرتے ہی ظـالم نے ایسا کیا
یہ بد ذات تھا سارے لشکر کے بیچ — بـرائی کی معلـوم تھی اونـچ نیـچ
اگر یہ نہ بـد ہوتـا لشکـر عیاں — نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید — ہوا نور رحمت کا ان پر پدید
کہا پھر یہ مسلم نے اے کوفیاں — مسلمان بھی ہے کوئی یا ایماں
کوزہ ایک پـانی کا لاوے شتـاب — کہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
یہ سن کوفیوں نے تلـے سر کیا — نـہ پـانی انھوں نے میسّر کیـا
انھی بیچ تھا ایک حبشی جواں — مشک بھر کے پانی کی لایـا وہاں
کـہ مسلم پیو پـانی تم سیر ہـو — انھوں نے دعـا کی تری خیر ہـو
کـری حق نے یـارو دعـا وہ قبول — وہ حبشی اسی وقت پـایـا حصـول

(ص ۸۳ ، ۸۴)

'عاشور نامہ' کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں ۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی کوئی قابلِ ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۰۰ اشعار کی یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے ۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں زبان کا کیا کینڈا تھا ؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے ۔ عام زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا ۔ اس لیے ضروری ہے کہ شمال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس دور میں شمال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس فرق کی کیا نوعیت تھی ؟

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء میں جب ''دیوان زادہ'' کا دیباچہ لکھا تو بتایا کہ اُردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرنا صحیح نہیں ہے اور آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کا یہ شعر بھی لکھا :

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے "دیوان قدیم" میں خود اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً :

فارسی حرف "بر" کا استعمال

ع تو گلزار آتش کیا "بر" خلیل (شعر ۸)

فارسی حرف "از" کا استعمال

ع کہ کیا حکم ہو "از" اماماں مگر (شعر ۷۴)

فارسی حرف "در" کا استعمال

ع و "در" روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۴۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہیں لیکن روشن علی کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔ عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً :

شَکَل ع جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)

خَلَق ع ہے خالق خلق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حَشَر ع حشر تک جو کوئی لیوے اس کا نام (شعر ۲۶)

خَتَم ع اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)

شَرَفْ ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظُلَم ع بہ غربت اونھوں کے ظلم ظالماں (شعر ۶۶)

فِکَر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرے (شعر ۱۰۰)

اَصَلْ ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۳)

بُغَضْ ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیان کر (شعر ۳۸۹)

دَرَخْتْ ع و درخت سے جس دم اُتارا اُنے (شعر ۹۳۳)

جَبَرْ ع سبھو اپنے اُوپر قہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ صِفْتْ باندھا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صِفَتْ بھی باندھا ہے:

صِفْتْ ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

صِفَتْ ع زباں کو سکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

بہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے، تشدید سے بھی بولے جاتے تھے، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اس قسم کے تصرفات جائز تھے، مثلاً:

بغیر تشدید کے:

قضا اور قدرت یہ صادق سچا
جو کچھ تو کرے گا مجھے وہ اچھا (شعر ۶۲)

ع قضا مختصر پیاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۴)

یہاں لفظ سچا، اچھا اور قضا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں۔

تشدید کے ساتھ:

ہوئے پاک کپڑے گودی ابّ سوں (شعر ۱۳۳)

رنگا رنگ کپّڑ سبھی چن کر (شعر ۲۰۲)

دیے وہ شہیدوں کی جگّہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو سلّام آ کر کہا (شعر ۴۳۸)

کری بات قبوّل یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

'عاشور نامہ' میں اسمائے ضمائر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال میں آتی ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں۔ چند صورتیں یہ ہیں:

وہ (شعر ۹۷۶)، تو، مجھ، میں (۶۸۲)، میرا، تم، (۶۰۲)، میرے، میری (۶۷۲)، ہم (۵۸۳)، ہمن (۵۸۴)، اونھوں (۳۹۲)، انھو (۳۸۸)، انے

(۱۳۰) ، اُن (٦۹۸) ، تمنۡ (۱۹۲) ، تمھیں ، تمیں ، (۳۹٦) ، یہ (۵۸۸) ، ترا (۸۸۹) ، تمرے (٦۲٦) ، تمھاری (۷۰۰) ، تیرے (۷۰۲) وغیرہ -

اسی طرح اس دور میں نون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا - یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

ع نبی جا دلاسا دیوۓ فاطماں (شعر ۱۹۰)

ع پونچھا سوز سیتی اے دل بند من (شعر ۱۹۲)

ع چلے کوچۂ در کوچۂ وے ظالماں (شعر ۸۱٦)

یہاں نون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اپ بھرنش میں ں عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے -

''عاشور نامہ'' میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ''وں'' اور ''ی ں'' لگا کر بنائی گئی ہے - مثلاً :

ساتوں (شعر ۳۷) ، نبیوں (۳۸) ، دوستوں (۵۷) ، عاشوروں (٦۸) ، شاہزادوں (۱۸۱) ، کپڑوں (۲۰۳) ، سرداروں (۳۹۵) ، سوکنوں (۳۷۲) ، تیغیں (۱۱٦۳) وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ''اں'' لگا کر بھی بنائی گئی ہے - مثلاً :

مرسلاں (۳۳) ، شہیداں (۱۱۸) ، ہزاراں ، سواراں (۸۳۹) وغیرہ - ان کے علاوہ مبارک بادیاں (۱۳۵) ، دختریں (۳۱٦) بھی ملتی ہیں - اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں -

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں تے (۳۱) ، سیتی (۵۳) ، ستی (۱۵۲) ، منے (۳۲۱) ، اوپر بمعنی پر (۳۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ بہتر ، کدھی ، اتا ، سوں (سے) ، موں (میں) ، انی ، کوں (کو) اتے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں - اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - فارسی حرف از ، بر ، در ، یہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں -

بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اُس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے - مثلاً :

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ۵۲)

عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ۸۲)

ندا ع اسی وقت حق سے یہ آیا ندا (شعر ٦۲۰)

سزا ع بے ادبی کری تھی سزا یہ ملا (شعر ۱۰٦۱)

علامت فاعلی ''نے'' کا استعمال دکنی اُردو کے برخلاف شمال کی زبان میں عام تھا - یہی صورت عاشوز نامہ میں ملتی ہے - مثلاً :

ع فرمایا انھوں نے تو سن اے فقیر (شعر ۹۳)

ع کیا عرض میں نے کہو تم بیاں (شعر ۹۵)
ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)

لیکن کہیں علامت فاعلی ''نے'' حذف بھی کر دی گئی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)

اسی طرح ''کر'' یا ''کے'' بھی کہیں حذف کر دیے ہیں ۔ مثلاً :

ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
ع اسی وقت اُٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)

لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

ع رضا حق کے اُوپر سو راضی رہیں (شعر ۳۸۷)

حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ۔ یہ صورت قصہ ''مہر افروز و دلبر'' اور ''کربل کتھا'' میں بھی ملتی ہے ، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی ۔ مثلاً :

ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
ع کرامت شہوں کی کا حد ہے کہاں (شعر ۲۸۴)
ع یہ مضمون لکھ کرکے قاصد بلا (شعر ۲۹۹)
ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)

عاشور نامہ میں تھے ، تھی ، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا ، اتھی ، اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع ترے بھید میں کنت کنزاً اتھا (شعر ۱۵)
ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں فاطماں (شعر ۶۰۹)

فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں ۔ مثلاً :

آوتے (۲۰۱) ، سووتے (۲۵۱) ، سوؤتا (۹۹۴) ، کھوؤتے (۶۴۹) ، آئے کر (۶۴) ، سمجھائے کر (۳۲۵) ، ہے گا (۴۸۰) ، ہوئے گا (۲۹۸) ، ہیں گے (۴۵۰) ، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ ۔

ماضی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی اُردو میں اسی طرح مستعمل ہے ۔ مثلاً :

ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
ع مدینے کو بھیجا شتابی چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۲۰۱)

ع وہ پیالہ شہادت انہوں نے چکھا

یہ صورت دکنی اُردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنیا ، پڑھا کے بجائے پڑھیا ، بھیجا کے بجائے بھیجیا ، چلا کے بجائے چلیا ، دیکھا کے بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے ۔

عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جگہ ہار لگا کر مرکب بنایا ہے ۔ یہ دکنی میں عام ہے لیکن شمال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم تب ہوا اس کرنہار کا (شعر ۲۳۲)

(۲) واؤ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے ۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری دونوں میں ملتی ہے ۔ اس کو ہمیں پھر اختیار کر لینا چاہیے ۔ اس سے زبان کی قوتِ اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی ۔ عاشور نامہ میں واؤ عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع نین سووتے ہیں و دل جاگتا (شعر ۸۴)

ع یتیم ہوں گے پیاسے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)

ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)

اسی طرح رات و دن (۹۴۰) ، جورو اپنی و لڑکے (۹۶۱) ، حسین سے و تم سے (۱۱۳۰) ، دنیا و دکھ (۱۴۴۷) وغیرہ ملتے ہیں ۔

(۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ۔ مثلاً :

بلکل (بالکل) ع لکھو ہم کو احوال بلکل سبھی

الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ ثانی ستی الودا

شرو (شروع) ع صبح ہوتے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)

واہ ویلا (واویلا) ع کیا واہ ویلا انے بہت سا (شعر ۱۴۰)

اسی طرح زعم کو "زوم" لکھا گیا ہے ۔ بغل کو بگال (۱۶۰) ، سنبھال کو سمبھال (۹۴۴) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، تغیّر کو تاغیر (۱۱۲۱) شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ ۔

(۴) "بھی" کا استعمال بھی دلچسپ ہے ۔ یہ محمد شاہی دور میں مستعمل تھا خصوصاً اس دور کے مرثیہ گویوں کے ہاں عام تھا ۔ 'عاشور نامہ' میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

ع بھی افلاک ساتوں پڑی کھلبلی (شعر ۵۱۱)

ع بھی صندوق کے تئیں طلب شہ کیا (شعر ۱۸۵۸)

"بھی" کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :

ع بھی پھر پڑیا ہے جگ شور و شر میں[۸] (عشقی)

(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی "مع" کے بجائے "بمعہ" رائج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع بمعہ کشتی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)

ع رکابا بمعہ اسپ دونوں قلم (شعر ۱۲۰۶)

ع بمعہ گھوڑوں دونوں گرے نابکار (شعر ۱۲۰۷)

'عاشور نامہ' میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے[۹] ہیں جیسے وہ بولے جاتے تھے ، مثلاً مہربانی کے بجائے مہربانگی ، اتنی کے بجائے اتی ، کتنے کے بجائے کتے وغیرہ :

ع مہربانگی سے و رخصت کیا (شعر ۷۲۷)

ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۶)

ع کتے مارے موذی وہ دوزخ گئے (شعر ۲۰۳۸)

(۶) اس دور میں "ڈ" کا استعمال کثرت سے تھا ۔ "نوادر الالفاظ" میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۱۱۰۰ھ کی تصنیف ہے ، ڈ کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے مخطوطے کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ تبدیلی کر دی ہو :

ع کمر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھانپ (شعر ۱۳۲۲)

(۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے : مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱) ، الودا اور غلغلا (۶۳۰) ، حر اور بہتر (۸۰۷) ، آنے اور پانی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال کیا ہے ۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اُردو میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

بیک (۶۳۶) ، میانے (۸۸۸) ، دند (۲۰۳۳) ، گپت (۱۶) ، پرگٹ (۱۶) ، ادھک (۱۵۳) ، چت (۳۶۰) ، بلہار (۵۸۸) ، اچرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا استعمال شمال کی زبان میں کم ہے ۔

عاشور نامہ کی زبان کا اگر اسمٰعیل امروہوی (م ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۱ع)[۹] کی مثنوی ''وفات نامہ بی بی فاطمہ'' اور ''مثنوی معجزۂ انار'' کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لہجوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمٰعیل امروہوی شمال سے تعلق رکھتے ہیں[ف۱] لیکن دکن میں بسلسلۂ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ دونوں مثنویاں دکنی اُردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ اسمعیل امروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اُردو غزلوں سے بھی ملتا ہے جو دکن کے دورانِ قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمٰعیل امروہوی کو شمالی ہند کی زبان کا نمایندہ یا ان کی مثنویوں کو "دلی کی قدیم ترین مثنویاں" کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایتِ ادب کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے۔ اگر اسمٰعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں —— ''وفات نامہ'' (۱۱۰۵ھ/۹۴-۱۶۹۳ع)[ف۲] اور ''معجزۂ انار'' (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع)[ف۳] کا مقابلہ

ف۱۔ اسمٰعیل امروہہ کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں میں خود کیا ہے:

ع وطن امروھا میرا ہے شہر نام (شعر ۳۱۱)، وفات نامہ بی بی فاطمہ، ص ۱۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ع کہ ہے امروھا شہر میرا وطن (شعر ۱۴۰)، مثنوی معجزۂ انار، ص ۱۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ف۲۔ اتھے سال ہجری نبی کے عیاں + گیارہ سو اور پانچ تھے بوجھہ جان (۱۱۰۵ھ) اُردو کی دو قدیم مثنویاں، نائب حسین نقوی، ص ۱۴۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ف۳۔ گیارہ سو اُوپر بیست سن تھے نبی + اسی روز قصہ کہا میں سبھی (۱۱۲۰ھ)، ایضاً۔ فاضل مرتب نے میر اسمعیل امروہوی کا جو شجرۂ نسب دیا ہے (صفحہ [illegible]) میں انھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۷۸۳ھ/۱۳۸۱ع)

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی‌الترتیب ۳۱۹ اور ۱۴۸ ہے، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا، محب کے وفات ناموں، مختار و فتاحی کے میلاد ناموں، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ع) اور نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ع) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابلِ ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں - اسمعیل امروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اُردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ''عاشورنامہ'' کے ساتھ ''وفات نامہ'' اور ''معجزۂ انار'' کے تقابلی مطالعے سے شمال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا - آئیے دیکھیں اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ''عاشور نامہ'' میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا، چلنا سے چلا، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ''وفات نامہ بی‌بی فاطمہ'' اور مثنوی ''معجزۂ انار'' دونوں میں لینا سے لیوتا، پڑھنا سے پڑھیا، دیکھنا سے دیکھیا، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اُردو کے ساتھ مخصوص ہے، جیسے :

ع ترا نام ہردم کوئی لیوتا (شعر ۲ وفات نامہ)
ع پڑھیا نعت جو میں کہیا دل کہ زود (شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع دیکھیا ایک بارات عرش کے اُوپر (شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع دوجی بات تم شرف جو پائیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع خدا نے منافق کو دکھلائیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع غصے ہو گیا بولیا آشکار (شعر ۳۴ معجزۂ انار)

(۲) ''عاشور نامہ'' میں لفظوں کی جمع عام طور پر ''اں'' لگا کر نہیں بناتی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے - شاہ ولایت اور اسمٰعیل امروہوی کی وفات میں ۳۴۰ سال کا وقفہ ہے - ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں - اس طرح اسمٰعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمٰعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں - اس لیے یہ سوال پھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمٰعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتب نے کیا ہے یا کوئی اور ؟ (ج - ج)

گئی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع یہی چاہتے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع نبی ادمیاں بیچ کیتا خدا (شعر ۱۷ وفات نامہ)
ع ارے لوکاں غافل رہونا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع کبیراں صغیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزۂ انار)

اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شمال کی اُردو میں مشکل سے نظر آئے گی :

ع ہمن عاجزن کا تو ہیں دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع جو چادر اتھے دوستن کی لیوے (شعر ۲۷ وفات نامہ)

(۳) عاشور نامہ میں ج یا چ تاکیدی بمعنی "ہی" (جو دکنی میں مرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ "لکو" کی طرح دکنی اُردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع کہ تھا آب کوثر اسی کاچ نام (شعر ۵۹ وفات نامہ)
ع دوجے بچہ حسین اور حریاج تھا (شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع اسے بھی منائے مون بھریاج تھا (شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع بی‌بی کو دھیج ایتا دیتاج سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع دنی پانچ دن کا ہے سنیاج جان (شعر ۳۰۶ وفات نامہ)

کہا میں مدینے میں رہتاج ہوں
یہی بات سچ مان کہتاج ہوں (شعر ۵۸ معجزۂ انار)

(۴) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچھنا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع تمہارا شکم بیچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع کہو تم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۴ وفات نامہ)
ع کچا کچ بھریا نور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع ملک موت جد آئے بیٹھے ترت (شعر ۱۲۴ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سمرت دھنی ،

دھرتری ، سنکات ، انوپ ، ایتال ، ابچال ، باچ ، بکھان ، تبروت ، جھلکار ، چھومک وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضمائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل کے ساتھ شمال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضمائر ہم لکھ آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۂ انار میں اسمائے ضمائر اور ان کی مختلف صورتیں یہ ہیں :

وفات نامہ : توں (۳) ، تیں (۹) ، ہمن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، انوں (۳۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، میں (۱۲۹) ، تمن (۱۳۶) ، تمنان (۱۳۷) ، مجھ (۱۴۱) ، مجھے (۱۴۳ ، ۱۵۳) ، تجے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶ ، ۱۶۳) ۔

''معجزۂ انار'' میں ان کے علاوہ ایک صورت ''تمو'' بھی ملتی ہے :

ع ثواباں حشر کوں تمو سیں جوئی (شعر ۱۲۷)

عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ ''وفات نامہ'' میں نے ، سیتی ، سیں ، سوں ، منے ، موں ، آنگے کے علاوہ 'تھیں' بمعنی 'سے' اور 'منیں' بمعنی 'میں' بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے اُن کا استعمال عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہاں (شعر ۲۷ ، معجزۂ انار)

ع دیکھے کیا بی‌بی کوں جو در خواب میں (شعر ۲۸۰ ، وفات نامہ)

(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے ہاں اتھا ، اتھی اور ''اہے'' کا استعمال دکنی اُردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔ مثلاً ہیں گے (وفات نامہ ۱۲) ، آئے گے ، جائے گے (۱۲۷) ، دیوؤ (۲۸۲) ، جائے کر ، ہوئے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزۂ انار ۳۴) ، ظاہر کریں (۲۹) ، پکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شمال میں مستعمل نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پوراتا ہے آس (ص ۲ ، معجزۂ انار)

(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں مثنویوں میں یکساں صورت ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رِزَق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَخَت (۱۷) ، وَقَت (۵۰) ، بَخَش (۱۰۳) حُشَر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقَل (۲۴) حُکَم (۳۲) وغیرہ ۔ یہ عمل شمال اور دکن میں یکساں ہے ۔

(۱۰) شمال و دکن میں مشدّد و غیر مشدّد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے ۔ مثلاً :

ع غصے ہو گیا بولیا آشکار (معجزۂ انار ۳۴)

ع برکتّت اسی معجزے کا خدا (معجزۂ انار ۱۳۲)

(۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھیج (جہیز) وفات نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، ببی (بی بی) ۲۲ ، ۳۴ ، غمگی (غمگیں) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، الدیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، کھلابلی (کھلبلی) ۲۳۳ وغیرہ ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شمال میں کم اضافت کے بجائے ''ے'' کا استعمال ہوتا ہے ۔ اسمٰعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے ۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (۳۴ معجزۂ انار)

(۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے ۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)

ع پیدائش کریں اُن اوپر بہوتری (۷ وفات نامہ)

ع کہ بد نفس لاگا ہے انسان دنبال (۱۱ وفات نامہ)

ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۴۷ وفات نامہ)

ع لے گر فاطمہ کوں انوں پاس تے (۵۸ وفات نامہ)

ع حُوراں تیرے لینے کھڑی ہیں انوب (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمٰعیل نے جہاں 'کے' 'کر' استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تا کہ شعر ساقط الوزن نہ ہو جائے ۔ مثلاً

ع سحر کوں اذاں کے وقت کے اُوپر (۵۰ وفات نامہ)

عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شمال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل امروہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں ۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرنا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے ۔ ناصر علی کی اُردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انھی الفاظ کو اُردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند بہار ، انند رام مخلص ، سعداللہ گلشن ، شرف الدین خان پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محذوف کی مثالیں :

ع خَلَقْ کو تشنگی دیدار تجھ گل کی حابی ہے (انند رام مخلص)

ع زُلَفْ ہے یوں پڑی اوس گردن اُوپر (مخلص)

ع کوئی کس ساتھ ایسی فصلِ گل میں دل کو پرچاوے (ٹیک چند بہار)

ع بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر (مخلص)

علامتِ فاعل "نے" کو محذوف کرنے کی مثال :

ع زُلف کے کھول جب تم بال ڈالے (مخلص)

اسمائے ضمائر میں ہمے (ہمیں) ، تماریں ، یو ، تمارے ، اون ، اوس مخلص کے ہاں ملتے ہیں ۔ وو (وہ) بیدل کے ہاں اور 'مج' گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔

مخلص کے ہاں ڈ کا استعمال ملتا ہے جیسے نچھوڈا ، اوڈن وغیرہ ۔ اسی طرح جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں ۔ مخلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے ہاں الجھواں ، بہار کے ہاں دلبروں اور عذابوں ملتی ہیں ۔ حروف میں ، سیں ، منے ، موں مخلص کے ہاں اور لگ (تک) ، کوں گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی طرح تلفظ و املا میں اکھیاں (الکھیاں) ، سبھ (سب) ، بیچھ (بیچ) مخلص کے ہاں ، لیں (لے) بیدل کے ہاں ، بکانہ (بیگانہ) دوانا (دیوانہ) جھونٹا (جھوٹا) آرزو کے ہاں ۔ تڑپھ (تڑپ) انجام کے ہاں ، کوڈھب (کڈھب) اُمید کے ہاں ، اور زکات (زکٰوۃ) پیام کے ہاں ملتے ہیں ۔ آرزو نے جان اور کانٹا کو مذکر باندھا ہے ۔

اب اگر فارسی گویوں کے ہاں بھی یہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اُردو شاعری میں باندھ رہے ہیں ،

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں ، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور ضمائر ، حرف ، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی یہی مروجہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی ۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا کینڈا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آ رہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں ۔ شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' اور 'دیوانِ جدید' کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا ۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شمال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے ۔ آبرو ، ناجی ، فائز اور ولی دکنی ، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں ۔ دکنی اُردو اور شمال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے :

(۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اُردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں ۔ شمال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا بگڑی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں ۔

(۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شمال سے مختلف ہے ۔ شمال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سننا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا ، سنیا بنایا جاتا ہے ۔

(۳) دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ، لفظ کے ساتھ ج یا چ لگا کر ''ہی'' کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں ۔ جیسے رہتاج ، کاچ ۔ یہ صورت شمال میں نام کو نہیں ملتی ۔

(۴) شمال کی زبان زیادہ بامحاورہ ، صاف اور رواں ہے ۔ یہ زبان شمال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے ۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے ۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے ۔ اسی لیے دکنی اُردو میں ، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے ، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے ۔

(۵) شمال میں نفی کے لیے نہ ، نئیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں ۔ دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر "نکو" بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔ شمال کے شاعروں میں یکرو اور مبتلا نے "نکو" کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف "نکو کرو" میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی لفظ 'نکو' کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی ۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شمال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے ۔ مثلاً

سٹنا ، اچھنا (ہونا) ، باج (بغیر) ، تھے (بمعنی سے) ، ہور (اور) ، چوکدھن (چاروں طرف) ، تٹ (ٹوٹ) ، بیگ (جلد ، جلدی) انپڑنا (داخل ہونا ، پہنچنا) ، نجھانا (غور سے دیکھنا) ، دھولارا (دھواں) ، جم (ہمیشہ) ، دنکر (سورج) ، اتال (اب) ، ادک (زیادہ) ، نمن (مانند ، مثل) وغیرہ ۔

(۲)

اس بات کا اعادہ بے محل نہ ہوگا کہ دکنی اور شمال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دورِ عالمگیری میں جب شمال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شمال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شمال کی ادبی روایت بننے لگی ۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آ گئی جسے پنجاب ، سندھ ، یو پی ، گجرات ، دکن ، وسطی ہند ، بنگال ، بہار ، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں ، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ ، استعمال کیا جانے لگا ۔ شمال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آر جار بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے ۔ شاہی دکنی کے ذیل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "ان پچاس برسوں میں اس کے ابیاتِ مراثی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں ۔"[۱۰] اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ "زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں ۔"[۱۱] اس بات کا ثبوت ایک قدیم بیاض[۱۲] کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

از دکھن بیت غم آلود رسیدہ است مرا
اے محبان ہمہ ھا دل ستی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شمال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے ۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اُردو تھی اور شمال میں مجلسِ خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہلِ مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی ۔ فضلی نے 'کربل کتھا' اس لیے اُردو میں لکھی تھی کہ "معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہدا) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے" ۔[۱۳] دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شمال کے شاعروں نے بھی اُردو میں مرثیے کہنے شروع کیے ۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اتنا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اُردو ملا دی گئی ہے ۔ ان مرثیوں کو ہم بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں ۔ اس دور کے شمال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اُردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوٹ بھی ہے ، لیکن شمال کے مرثیے آدھے تیتر آدھے بٹیر ہیں جن پر فارسیت اتنی غالب ہے کہ یہ کھچڑی ہضم نہیں ہوتی ۔ شمال و دکن کے مرثیوں کے لیے ہماری نظر دو بیاضوں پر پڑتی ہے ۔ ایک "بیاض مراثی" مملوکہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری "بیاضِ مراثی" مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ۔ پہلی بیاض میں زیادہ تر شمال کے مرثیہ گویوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گویوں کے مراثی ہیں ۔ پہلی بیاض کا سنہ کتابت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع ہے ۔ اس میں ۱۵۰ مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے ، ۵ قربان علی کے ، تین تین قاسم ، خادم اور سعید کے ۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ۱۴ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے ۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے ۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ "مثلث" ہے ۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں ۔ چھ مربع ، گیارہ مخمس اور ۳۰ غزل کی ہیئت میں ہیں ۔[۱۴] دوسری بیاض میں ۹۳ شعرا کے ۱۳۲ مرثیے ، ۸ سلام ، ایک مستزاد ، ۲ مثنویاں ، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ نوحے فارسی کے شامل ہیں ۔ یہ بیاض ۱۱۱۷ھ/۱۷۰۵ع میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ۳۱۹۶ ہے ۔[۱۵] اگر ان دونوں بیاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو شمال اور دکن کے مرثیوں کے رنگ روپ ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شمالی ہند کے مرثیے

مرثیہ گو صلاح

با دل غمگیں و چشمِ خوں فشاں نس دن صلاح
در الم زیں ماجرا ہے ، یا امیر المومنین
لذتے از زندگانی نیست مجھ کوں ، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر گیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست دریں غم مجھے ، صلاح
دل از نشاط و عیش رمیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خواندنِ یہ مرثیہ صلاح
در کربلا گرفتہ بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا ، اٹھا آشوب محشر ، یا امام
اہلِ عالم سب ہوئے غم سے مکدر یا امام
می دمیدے کاش اسرافیل صور خویشتن
جب گرا توں درمیانِ ہر دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جورِ کوفیاں
دو پسر تیرے علی اکبر و اصغر یا امام
چوں صلاح آید بہ بہشت روزِ محشر ، تشنہ لب
کر اسے سیراب توں از حوضِ کوثر یا امام

مرثیہ گو قربان علی

می شنیدے قربانِ شہ قربان علی گر بُدے اُس وقت حاضر ہائے ہائے

مرثیہ گو خادم

عباں صد افسوس در کربلا سر از پیکرِ شہ ز تیغِ جفا
جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرثیہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا موں
برسا ز چشمِ انجم خوناب کربلا موں

خورشیدِ دیں چھپا ہے بے مہریِ فلک سوں
گریہ ز اشک شبنمِ مہتاب کربلا موں

مرثیہ گو ہدایت

یوسف ز غم در چاہ شد، یونس بہ بطن ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد ، سلطان دیں کا چل بسا

مرثیہ گو غلام سرور

جنازہ آج شاہاں کا بنایا یا رسول اللہ
ملائک سیس دے روتے اٹھایا ، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ ہردو عالم کا
جسے جبریل گہوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اعلم

نان از لختِ جگر آتشِ غم سوں بہ یزید
خونِ دل سرں خورش دس دن عاشور کرو

دکن کے مرثیے

مرثیہ گو احمد

کاٹیا نبی کے دل کے چمن کے نہال کوں
کیا دیوے کا جواب صبا ذوالجلال کوں
کیوں حشر میں کریں گے شفاعت تجھے رسول
ستمیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کوں

مرثیہ گو اشرف

جو گود میں نبی کی اتھا سر حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسر حسین کا
غمگیں قلم ہوا ہے رقم لکھ کے ماتمی
غم سے بھریا ہے لوح سو دفتر حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرور انبیا سو تمھارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو تمھارا حسین ہے
تنہا غریب و بے کس و بے مونس و رفیق
دلدار کوئی نہ تھا سو تمھارا حسین ہے

لڑتا ہے کافراں سوں اکیلا وو شہسوار
سلطانِ کربلا سو تمھارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ پائے پیارے حسین کوں
رو رو کے اہل بیت پکارے حسین کوں
کیوں کھول کر دیے ہیں ہلاہل وو ظالماں
دیکھو حسن کا حال بلارے حسین کوں
روحی نین کے نیر گھڑی میں گھڑے بھرے
جب لگ نہ دیکھے شاہ پیارے حسین کوں

مرثیہ گو مرزا

افسوس جب کہ حشر میں آویں گی فاطمہ
پُرخون جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کوں رلاویں گی فاطمہ
ہیہات کیا کہوں کہ خدا کے نزیک جا
پایا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر فدا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پناویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مرہدی

آیا محرم دعاؤں کر شہ کے پڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں ناؤ کر جب یا علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے قرآن میں آیات ہے
کوثر پو شہ کا بات ہے جب یا علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شیر یزداں السلام   السلام اے شاہ مرداں السلام
زہر قاتل کے توں مہماں السلام   السلام اے بازوئے حیدر حسن

دکن اور شمال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) شمال کے مرثیوں میں فارسی پن اتنا زیادہ ہے کہ انھیں بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے ، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اُردو پن زیادہ ہے ۔

(۲) شمال کے مرثیوں میں ایک اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جماؤ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے ۔

(۳) شمال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق بحروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا ، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شیریں اور رواں بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انھیں مجلسوں میں پڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے ۔

(۴) شمال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں ۔

(۵) لسانی نقطہ نظر سے بھی شمال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ ہو رہی ہے ۔ ''عاشور نامہ'' میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شمال کی نمائندہ زبان ہے ۔ دکن کے مراثی کی زبان ، چند الفاظ کو چھوڑ کر ، اس زبان سے قریب تر ہے ، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شمال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں ۔

شمال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا بھونڈا پن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے ۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے ۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے ، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ ، سکینہ ، حضرت قاسم ، علی اکبر و علی اصغر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہل مجلس بین کرنے لگتے ۔ بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا ۔ اسی لیے ہر شاعر کو ، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا ، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا نوحہ خواں کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا ۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہلِ مجلس کی سمجھ میں کم آتے تھے ، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہلِ مجلس کی سمجھ میں خوب آ رہے تھے ، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا ۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا ، اسی لیے ''بگڑا شاعر مرثیہ گو'' ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ نسلاً بعد نسل اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا ۔ عزلت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزلت نت تو احوالات بول

عزلت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون ، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک بگڑے شاعر مرثیہ گو رضا نے جب عزلت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے ۔[16] مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ''مظلومِ بے سر'' کا بیان کیا جائے تاکہ عیان اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلومِ بے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ سن کر یو بیان ہوویں عیان اشک بار

دکنی مرثیہ گو تقی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے فخر تقی کو یاراں
نہ دم شاعری نہ دعویٰ استادی ہے[17]

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ ''مرثیہ کہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے ۔''[18] ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعر ریختہ میں مشغول ہو گئے ۔ پروفیسر ادیب نے اپنی بیاض مراثی مکتوبہ ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۸ع سے اس دور کے مرثیہ گویوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جیسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹکی میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے ۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطۂ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصناف سخن میں نہ ملتی ہو ۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شمال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں و سید سفارش حسین رضوی ، شعبۂ لسانیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ع -
۲- ایضاً : شعر ۳۶ تا ۳۹ -   ۳- ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -
۴- ایضاً : ص ۳ -
۵- آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۴ھ -
۶- مانڈو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۰ ۳ ، (مفید عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۴۲ع -
۷- اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا ۔ ابوالفضل نے ''آئین اکبری'' میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی ۔ اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے ۔ روپ متی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے ۔ اس عشق نے اس کے نغموں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا ۔ مالوہ میں اس کے دوہے اب تک گائے جاتے ہیں'' ۔ تمدنی جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ع -
۸- بیاضِ مراثی : مرتبہ افسر صدیقی ، ص ۹۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -
۹- اُردو کی دو قدیم مثنویاں : نائب حسین نقوی ، ص ۸۷ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ع -
۱۰- مخزن نکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۱۲- ماہی ''تحریر'' دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -
۱۳- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارۂ تحقیقات اُردو پٹنہ ۱۹۶۵ع -
۱۴- ماہی ''تحریر'' ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -
۱۵- بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، مقدمہ ص 'ع' ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -

۱۶- اُردو شہ پارے : محی الدین قادری زور ، ص ۱۵۳ ، مطبع مکتبہٴ ابراہیمیہ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ع -
۱۷- بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -
۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۷ ''قریب پنجاہ سال ابیات مرثیہ اش در بلادِ ہندوستان اشتہار داشت ۔''

ص ۶۸ ''بیشتر مرثیہ می گفت ۔ در ولایت ہندوستان دست بہ دست می آوردند ۔''

ص ۷۳ ''مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانہ دلنشین مردم است ۔''

● ● ●

دوسرا باب

رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں ۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایپک) سے مختلف نظم ہے ۔ ''رزم نامہ'' اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے ۔ رزم نامہ مثنوی کی ہیئت میں یا تو خود فاتح کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر فاتح سے انعام و اکرام پانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انہیں از خود موضوعِ سخن بناتا تھا ۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع ، طویل ، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح ، شاعرانہ اظہارِ بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آ جائے ۔ رزمیہ نظم (ایپک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب پُر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات ، فن ، شاعرانہ جدّت اور نظم کی ساخت گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں ۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں ۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ فردوسی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ نصرتی نے ''علی نامہ'' میں علی عادل شاہ ثانی، شاہیؔ کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ یہ منظوم بیانیہ نظم شاعرانہ حسنِ بیان ، اسلوب ، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم[1] کہی جا سکتی ہے ۔ حسن شوق نے ''فتح نامہ نظام شاہ'' میں جنگ تالیکوٹ (۹۷۲ھ / ۱۵۶۵ع) کو موضوعِ سخن بنایا ہے ، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی ، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایپک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی ۔ ''جنگ نامہ

عالم علی خاں'' بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں نواب آصف جاہ نظام الملک اور عالم علی خاں، صوبیدار دکن کی ایک جنگ کو موضوعِ شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اپنے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامۂ عالم علی خاں[۲]، ۳۹۱ اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانیہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خاں کو ہیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خاں سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خاں کی بہادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

نہ ہے دل کوں راحت نہ خاطر کوں چین
کہا ہے ہو قصہ غضنفر حسین (شعر ۳۹۰)

اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خاں نے پھدی باغ میں خیمے گاڑے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ع کو وہ میدانِ جنگ میں بہادری سے لڑتا ہوا مارا گیا:

اتھا باروان ماہِ رجب کا چاند
چلیا گھر سے شمشیر بکتر کوں باند (شعر ۱۴۲)
کہا جا کے ڈیرا دیو میدان میں
پھدی باغ کے خوب اوچان میں (شعر ۱۳۹)
ہزار ہور سو تیس تھے دو اُپر
پھد[۳] کی ہجرت کوں سن کان دھر (شعر ۳۸۵)
پرایا چاند ربیع الاول کا آیا نظر
ہوا آخرت کا یو حکایت خبر (شعر ۳۸۶)
الہا دن عزیزاں جمعرات کا
ہوا شہرہ وا ختم اس بات کا (شعر ۳۸۷)

ولیم اردن نے اس جنگ کو اپنی ''تاریخ'' میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع کا ہی واقعہ بتایا ہے۔[۳] رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے سے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا یہ حالات اس نے کسی معتبر راوی

سے منے تھے ۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، موجود ہیں ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، نعت اور منقبت چہار یار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے ۔ عالم علی خان بخشی الممالک امیر الامراء حسین علی خان کا بھتیجا اور متبنٰی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا ۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے پوری ہمدردی ہے ۔ وہ اس کے حسن و جمال ، شجاعت و بہادری ، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے ۔ جب سید عالم علی خان کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے نربدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ محل میں جا کر عالم علی خان ساری روئداد ماں کو سناتا ہے ۔ ماں سالاروں کو بلا کر انھیں نمک حلالی کی قسم دیتی ہے اور بیٹے کو شہر سے باہر تک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے ۔ عالم علی خان بھدی باغ کی اونچائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے ۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے ۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خان کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے ؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں ، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ ۔ لیکن عالم علی خان اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں ۔ تم یہاں کیوں آئے ہو ۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ :

اگر لاکھ دو لاکھ فوجاں ملیں
کہ جس سے طبق سب زمیں کے ہلیں (شعر ۱۹۴)

میں وو شخص ہوں جو ٹلن ہار نہیں
شجاعت میری کس پر اظہار نہیں (شعر ۱۹۵)

اگر ہے حیاتی تو غم نہیں مجھے
اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے (شعر ۱۹۶)

رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا
وہی ہوئے گا جو کرے گا خدا (شعر ۱۹۸)

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر ندی پار اتر جاتا ہے اور دونوں

فوجیں آمنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں ۔ ماہ شوال کی چھ تاریخ اتوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا نقارہ بجا دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ بھی فوج کو تیاری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے ۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خاں یہی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں ۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے ۔ عالم علی خاں کے حوصلے بلند ہیں ۔ وہ غالب خاں کو ہراول دستہ دے کر سلیم خاں ، مٹھے خاں ، دلیل خاں ، مہدی بیگ اور مرزا علی کو اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خاں کی کمان میں دے دیتا ہے ۔ امین خاں عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خاں کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے ۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے ۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر اُدھر بکھر جاتی ہے ۔ یہ دیکھ کر عالم علی خاں فوج کو بلاتا ہے :

بلانے لگے فوج کوں آؤ رے　　فتح ہے فتح کوئی مت جاؤ رے
پھرو رے پھرو ننگ سوں دور ہے　　نمک کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں سیدا پس ذات سوں　　گئی فوج ساری نکل ہات سوں

غالب خاں ، مہر خاں ، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے ۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی ۔ ایک تیر مہاوت کے لگا اور وہ نیچے گر گیا ۔ تہور خاں کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا ۔ اب صرف عالم علی خاں اور ہاتھی رہ گئے ۔ اس نے ہمت نہیں ہاری اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا ۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے گال کے پار ہو گئے ۔ اس کے اپنے ترکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا ۔ اس نے انھی تیروں کو نکال کر کمان میں رکھ کر پھینکنا شروع کیا ۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا ۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثناء میں ایک ہودہ سوار نے قریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا ۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فقیر نے ، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا ، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا ۔ اس وقت تک ۳۶ تیر جسم کو چھلنی کر چکے تھے ۔ خون کے فوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خان کی روح پرواز کر گئی ۔ جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو قیامت گزر گئی ۔ اس موقع پر غضنفر حسین نے ماں کے جذبات کا پر اثر انداز میں اظہار کیا ہے :

ہوا غل بڑا کل محل میں تمام
جو کھانا و پانی ہوا سب حرام (شعر ۳۷۶)

کہی ماں نے فرزند میرے نونہال
ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا محال (شعر ۳۷۷)

کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
تیرے دوکھ سوں سر پاؤں لگ میں چلی (شعر ۳۷۸)

دوجا لا میرے جیو کے ایوان کا
ستارا میرے ملک میدان کا (شعر ۳۸۰)

میرے زیب زینت کا تھا گل گلاب
لڑا کر کیا سب چمن کوں خراب (شعر ۳۸۱)

ہوا عیش آرام میں کیا خلل
عجب جیو تن سوں نہ جاوے نکل (شعر ۳۸۲)

ہزار آرزو اور ارمان سوں
میں پائی تھی عالم علی خان کوں (شعر ۳۸۳)

کہاں او کہاں اوس کی خانی گئی
سکل خاک میں اوس کی جوانی گئی (شعر ۳۸۴)

پکڑ ہات سونپی تھی یا رب تجھے
سبب کیا سو پھر نا دکھایا مجھے (شعر ۳۹۳)

تھی امید یہ دل میں دیدار کی
میرے فوج لشکر کے سردار کی (شعر ۳۹۵)

ارے کوئی اس غم کی دارو بتاؤ
مجھے اس عذاباں سوں یگی چھڑاؤ (شعر ۳۹۷)

ہو بے ہوش سو بار یک بار بار
انکھیاں نے لہو روئے وو زار زار (شعر ۳۹۸)

جب عالم علی خان کے مرنے کی اطلاع حسین علی خان کو پہنچی تو وہ نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن راستے ہی میں اسے بھی قتل کر دیا گیا ۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے بے ثباتیِ دہر اور بے وفائیِ دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی کو ختم کر دیا ہے :

یو دنیـــا دغـــاباز مـــکّار ہے
ہوس اب جتانے میں عیّار ہے (شعر ۳۶۸)
فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
دیکھو دوستاں کیا یو طوفان ہے (شعر ۳۶۹)
دنیا کی محبت ہے بالکل خراب
یو دستا ہے پانی اوپر جیوں حباب (شعر ۳۷۰)
اگر مال دھن لاکھ در لاکھ ہے
سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۳۷۱)
جسے کچھ سمجھ بوجھ ادراک ہے
دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۳۷۳)
مرے گا مرے گا رے مر جائے گا
جو کچھ یہاں کیا ہے سو وہاں پائے گا (شعر ۳۷۴)

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ ، تاریخ ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ دوسرے زبان و بیان کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرتی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک حصہ ہے ، جو اٹھارھویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ ، نظروں سے اوجھل ہونے والی ہے ۔ تیسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات ، میدانِ جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں ، آج سے تقریباً پونے تین سو سال پہلے ، اسے خاصی ہنرمندی سے انجام دیا ہے ۔

سید زاہد ثنا ایک اور مجہول الاحوال شاعر ہیں جنھوں نے پانی پت کی تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر ، ۲۱۱۹ اشعار پر مشتمل ''وقائع ثنا'' کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۷۴ھ اور ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع اور ۱۷۶۲ع) کے درمیان لکھا ۔ سید زاہد ثنا قصبہ کراری الہ آباد کے رہنے والے تھے ۔ مثنوی میں اپنا

نام ، تخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا ُمن نام جو نا ُسنا　　اسم زاہد ہے اور تخلص ثنا
ہے سادات کا کمترین خادماں　　او پشتین سے ہے کراری مکاں

موضوع اور تاریخِ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

سنو عرض میری اے صاحب کمال
حدیقہ سخن کا ہوں میں نونہال

کہا جنگ میں شاہ دراں کی
خلیفہ نبی ظلِ سبحان کی
کیا نظم در ریختہ بیت ہا
حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
سنا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
جدا کر حقیقت وقائع لکھا
تھی سن ہجراں سیدِ نامدار
ہزار اور صد اور ہفتاد چار　　(۱۱۷۴ھ)
کرو سید جو تم وقائع ثنا
کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
بخوش روزِ شنبہ بوقتِ سحر
و در چار سن شاہ عالی گہر
تھے ہجرت کے سن یاز ہفتاد و شش
او تاریخ شعبان کی بھی دو شش　　(۱۱۷۶ھ)
ثنا نے کیا یہ وقائع تمام
محمد نبی پر درود و سلام

''وقائع ثنا'' کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جانی شروع ہوئی جس سال جنگِ پانی پت لڑی گئی ۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل سے نہیں ملتے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ پانی پت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جمانے میں

کامیاب ہونے لگے ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ''وقائع ثنا''[ف] حمد سے شروع ہوتی ہے اور نعت ، منقبت ِ چہار یار و ائمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد وقائع شروع ہوتے ہیں جنھیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت نانہا و عملداری او ۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان ۔ بحال شدن جھنکو و جنگ نمودن جھنکو در سکرتال ۔

وقائع دوم : فرستادن ایلچی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی ۔ جواب آوردن ایلچی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ بہادر بنابر صلح نجیب خان و جھنکو در سکرتال ۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظل ِ سبحانی خلیفۃ الرحمانی احمد شاہ درانی بطرف ہندوستان ۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عماد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و مصلحت کردن با مصاحبان خود و کشتن بادشاہ عالمگیر ثانی را ۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جھنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرنال در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جھنکو و غازی الدین خان و غارت شدن شاہ جہان آباد ۔

ف۔ محمد اجمل خان مرحوم نے تماہی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۵ء ، جلد ۴ شمارہ ۴ میں اس مخطوطے کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ نگار نے بتایا ہے کہ یہ مخطوطہ انھیں اپنے وطن قصبہ گوتنی میں ملا تھا جو دریائے گنگا کے کنارے کڑے اور مانک پور کے درمیان واقع ہے اور پٹھانوں کی پرانی بستی ہے ۔ ''وقائع ثنا'' کا ترقیمہ یہ ہے ''بعون اللہ تعالیٰ بتاریخ دوازدہم ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۴ ہجری بخاطر داشت محمد تقی خان ، ساکن گوتنی از خط خام میر عدل جائسی در پرگنہ حسن پور مقام بہاری پور متصل سرسا برائے خاطر برخوردار ذوالفقار خان تحریر یافت ۔ بساعت نیک با تمام رسید ۔

ہر کہ خواند دعا طمع دارم زانکہ من بندہ گنہ گارم''

وقائع ششم : رسید ہرکارہ در دکن خبر رسانیدن نانہا جیو از ہزیمت جھنکو و غازی الدین خان و روانہ شدن بھاؤ جی ویسواس راؤ بمقابلہ شاہ درانی ۔

وقائع ہفتم : برآمدن مرہٹہ از لنگر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن بھاؤ ویسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

''وقائع ثنا'' شمالی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے تیسری جنگِ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا لیکن نانا فرنویس نے اس کے بجائے جھنکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔ ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ جھنکو راؤ بد فطرت تھا ۔ ثنا نے اسے ع ''بہت بد ہے یہ طفلِ ناکردہ کار'' کہا ہے ۔

جھنکو راؤ نے آتے ہی دلّی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عماد الملک غازی الدین خاں وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور طے پایا کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی جھنکو راؤ کو دے دی جائے ۔ پنجاب کی دیوانی کی سند پا کر جھنکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔ نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی جھنکو راؤ سے صلاح کر لی اور طے کیا کہ غازی الدین خاں کو نکال کر بخشی گری نجیب الدولہ کو دلوائی جائے ۔ باغپت کے قریب جب جھنکو راؤ نے اودھ پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرتال کے مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں پسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسم برسات کے بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خاں کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے بھی زر و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مرہٹے فوج اور سرداروں کے ساتھ دندناتے پھر رہے ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھجوایا ۔ عماد الملک غازی الدین خاں نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس نہ فوج ہے نہ روپیہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ثنا نے اس بات کو مثنوی میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خانوں کی تصویر سامنے آتی ہے :

چھپا کچھ نہیں تجھ سوں اے نورِ چشم
لگہ کر تو ہی کچھ بھی ہے خیل و حشم
نہ ماہی مراتب نہ جھنڈا نشان
رہے نہ مرے ہاتھ گجنال بان
نہ نوبت نقارے ، نہ کرنائیاں
نہ جھانجھیں نفیریں ، نہ سرنائیاں
نہ ضربیں رہیں اب نہ کھوڑنالیاں
نہ ریڑو نہ لمچھر نہ چھوچھکتیاں
نہیں ساتھ میرے رسالے بلی
نہ الا شاہی اور نہیں کابلی
نہ احدی رہے ، نا رہے گرزدار
نہ ساتھی رہے وے مغل پنج ہزار
نہ فراش ہیں ، اور نہیں خیمہ گاہ
نہیں ساتھ مردانِ جنگی سپاہ
نہ لشکر کہیں اب نہ اردو بزار
نہ بقال ، صرّاف ، نہ بیلدار
نہ آمد کہن کی نہ گنجینہ پر
رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
ایسے طالع میرے پھنسے پابہ گل
ہوئے سنگ سوں سنگ بھی سنگ دل
جواہر گئے اپنی پھر کھان کوں
چلے موتی دریائے عمان کوں
رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سوں
بہ دو گوش و بینی کہاں جا سکوں
سپہ مغلئی سوں گئی روٹھ گھروں
چھتر تخت کیا لے میں سر پر دھروں
اگر مرضی ہے تیری اب خواہ مخواہ
پڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
خلق دیکھ میری بلند افسری
کریں گے بہت ریش خندی تری

کریں گے آپس میں یہ سب قیل قال
وزیر نے کیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خان عماد الملک کو مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ کرنے کا اختیار دے دیا۔ عماد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا۔ وہاں سے فرخ نگر ڈیرہ کیا۔ نجیب خان نے شجاع الدولہ سے مدد مانگی۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا اور جھنکو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے اٹک پار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی۔ ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش ہوا کہ اب غازی الدین خان سے اسے نجات مل جائے گی۔ غازی الدین خان نے، جو اس خبر سے پریشان تھا، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے لیکن بادشاہ نے کہا :

مری بات تحقیق جانو تمھیں — شہنشہ سوں لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج کوں موڑتا — کبھیں یک چنا بھاڑ کوں پھوڑتا

غازی الدین خان نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کانٹے ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ خراسان سے دو خدا رسیدہ فقیر آئے ہیں۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہیے کہ کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی بلا ٹل جائے۔ بادشاہ جو مزاجاً فقیر پرست تھا، راضی ہو گیا۔ نہا دھو کر وضو کیا اور کوٹلہ پہنچا۔ فقیروں نے بادشاہ کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر پھینک دیا۔ اس کے بعد غازی الدین خان نے جہاندار شاہ کے پوتے کو شاہ جہان ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرتال آ گیا۔ راؤ جھنکو نے اس کی پیشوائی کی۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی۔ زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ غازی الدین خان نے مرہٹوں کو دلّی چلنے کا مشورہ دیا۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ اہلِ دہلی نادر شاہ کو بھول گئے۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنکو اور ملہار راؤ نے نارنول میں ڈیرہ ڈالا ہے۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

مرہٹوں کو شکست ہوئی ۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنکو راؤ کو شکست ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کرا دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو ، اپنے فرزند پیشوا ویسواس راؤ کے ساتھ ، مقابلے کے لیے روانہ کیا ۔ غازی الدین خان نے شاہ جہان ثانی کو قید کردیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا ۔ مرہٹوں نے کنج پورہ پہنچ کر ابراہیم خاں گاردی کے توپ خانے سے قطب شاہ صمد خان کو ہلاک کر دیا اور ایک سردار نجابت خان کو گرفتار کر لیا ۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا ۔ ادھر بھاؤ ، ویسواس راؤ اور ابراہیم خاں گاردی نے طے کیا کہ فوج کو ایک بڑا لنگر بنا کر گھیرا جائے اور توپ خانے کی مار دی جائے ۔ یہ لنگر پانی پت اور گوہانہ کے درمیان بنایا گیا ۔ کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی ۔ چونکہ مرہٹے لنگر کے اندر محصور ہوگئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی ، آدمی اور جانور بھوکوں مرنے لگے اور یہ حالت ہوگئی :

دیکھیں خواب میں لقمہ دیتا کوئی | جو جاگے تو ہے مشت خاکی ہوئی
سمجھ خواب کوں تب بہت رووتے | اس حسرت ستیں جان کو کھووتے
ہوئے کتنے بے آب و دانہ فنا | تڑپتے پڑے جو رہے ما لقا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی سیتیں | نہیں طاقت اب بے نوائی سیتیں
اگر مرنا ہے تو نکل کر مرو | نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لنگر سے باہر آئے ، زبردست رن پڑا ، مرہٹوں کو شکست ہوئی اور دو لاکھ آدمی مارے گئے ۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدۂ شکر ادا کیا اور ملک کا انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا ۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثنا' میں بیان کیے گئے ہیں ۔ ادبی لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے ۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اسی لیے اس کے بیان میں جوش و روانی ہے ۔ اس رزم نامے کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ پر اثر انداز سے محفل میں پڑھ کر سنایا جا سکتا ہے ۔ ساری مثنوی کا آہنگ اور لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے ۔ 'وقائع ثنا' میں چونکہ برعظیم کی ایک تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانیت غالب ہے ۔ چیزوں کے نام ، آلاتِ جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اُس وقت مروج و عام تھے ۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو پن حاوی ہے ۔ ثنا نے جہاں رزم کے نقشے جمائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں بزم کا نقشہ بھی سلیقے سے جمایا ہے ۔ راؤ جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے ۔ اس کا اظہار ثنا یوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کام سوں　　بیٹھے جشن میں بہت آرام سوں
کہا میرے خاصے مصاحب بلا　　او جا مے کا شیشہ و ساغر لیا
بلا اب جو ہیں مطربِ دکھنی　　الاپیں بنسا سازہا راگنی
کوئی لے کانچہ رباب ارغنوں　　کوئی دھمد ھمیں، ڈھولکیں، جھنجھنوں
کوئی دف، دوتارہ، کوئی جلترنگ　　کوئی تال مردنگ مہور مورچنگ
ہوا راستہ سب چلیں کنچنی　　چھوڑیں مکھ اوپر زلف کی ناگنی
گولدہ او شانہ کر خوب موئے سیاہ　　لیا شب نے گویا سورج کی پناہ
رکھا فرق نازک بسر با شکوہ　　ندی بہہ چلی درمیانِ دو کوہ
پہن سر اوپر سور اور سوہنی　　چمکتا زمرد و ہیرا چنی
پہن بالیاں اور ٹیکا سجے　　کرنپول بھی خوب سوتی تکا
ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا　　گویا متصل ماہ تارہ ہوا
سجا بازوبند اور جہانگیریاں　　او پاؤں میں پازیب چوڑامیاں
لگایا پشانی میں غازہ شتاب　　نمودار تھا قوس پر آفتاب
کھنچا آنکھوں میں سرمہ دنبالہ دار　　کنول میں چھپے پھکاں سیاہ مار
رکھا خالِ مشکیں زنخدان پر　　سیہ زاغ بیٹھا گلستان پر
گیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رچا　　شفق نے لیا دیکھ کر منہ چھپا
پہن زر و زیور جھمک کر چلیں　　گویا رات کوں شعلۂ آتشیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے ۔ اس میں اظہار کی رچاوٹ بھی ہے اور شاعرانہ حسنِ بیان بھی ۔ وہ الفاظ جیسے کوں، او، ستیں، سوں، کدھیں، تسیں وغیرہ آج متروک ہوگئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ معیاری اور ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ ”وقائع ثنا“ اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے ۔ ”وقائع ثنا“ اردو زبان کے گنے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت ، واقعات کی ترتیب اور انداز بیان کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے ۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خانوں کو بھی آئینہ دکھایا ہے ۔ یہی کام اس دور میں جعفر زٹلی نے انجام دیا ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادب اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۳۴۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔

۲۔ جنگ نامہ عالم علی خاں : غضنفر حسین ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ع ۔

۳۔ لیٹر مغلز : ولیم اروِن ، ص ۳۹ - ۶۰ ، مرتبہ جادو ناتھ سرکار ، یونیورسل بکس لاہور ۔

• • •

طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم ۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کی کہ پونے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے ۔

مرزا محمد جعفر نے ، جو عرف عام میں جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ع) کے نام سے موسوم ہے ، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکائی ، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود ، اندر سے ٹوٹ رہی تھی ۔ انسانیت اور محبت و خلوص کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے ۔ شر ، فساد اور بغاوت کے بادل گھرے گھڑے تھے ۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا ۔ شمشیر و سناں ، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا ۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جما رہی تھیں اور شمالی سرحدوں پر موقع کی تاک میں تھیں ۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت پھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری ، خدام کی جمعیت کے ساتھ ، پالکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی ۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین روپے ہو سکتے ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور خارش زدہ کتے کو سنہری جھول کے ساتھ مخمل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور "کامیاب" زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں ، بدمعاشیوں اور بے ایمانیوں کو ذریعۂ نجات بنائے ۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر ترکِ تعلق کا رویہ اختیار کر لے ۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے ۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں یہی رویہ اختیار کیا ۔ جعفر بھی اسی تیسرے رویے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کاٹنے ، بھنبھوڑنے ، زخمی کرنے اور انھیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے ۔ جعفر نے معاشرے سے سمجھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر ، اس کی مکاریوں ، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا ۔ ایک ایسے دور میں ہجو ، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اُٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے ۔

جعفر کے حالاتِ زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے ۔ نکات الشعرا ، مخزن نکات ، چمنستان شعرا ، تذکرۂ شورش ، تذکرۂ میر حسن اور مجموعۂ نغز وغیرہ میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر ، جعفر زٹلی کے نام سے مشہور تھا ۔ نادرۂ زمان اور اعجوبۂ دوران تھا ، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا ۔[1] قائم نے لکھا ہے کہ ''سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی ، اس بنا پر وہ زٹلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی ۔''[2] شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ''منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا . . . ۔ اس کے اشعار مشہورِ عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں ۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے ۔ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زٹلی نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا ۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے . . . ۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں ۔''[3] شورش نے لکھا ہے ''ساکن شاہ جہاں آباد . . . اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا ۔ استعداد درست رکھتا تھا ۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا ۔''[4] فرخ سیر کا سکہ لکھنے پر ''بادشاہ کا مزاج برہم ہوا ۔ ان کو جنّت بھجوا دیا ۔''[5] مجموعۂ نغز میں لکھا ہے کہ ''جعفر زٹلی سادات نارنول میں سے تھا ، طبع رسا رکھتا تھا ۔''[6] روز روشن میں لکھا ہے کہ ''مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزوں طبع از نواحِ دہلی بود ۔''[7] صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارنول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا ۔ ذی علم و موزوں طبع تھا ۔ اپنے فن میں نادرۂ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا ۔ زٹلی نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا ۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے ۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے ۔ انیسویں صدی کے آخر میں ''زر جعفری''[8] کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر بعض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں ۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا ۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مثنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے ''کتخدائیِ میرزا جعفر''

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی ۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زٹلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعاتِ نثر سے معلوم ہوتا ہے :

کشتیِ جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن (عرضداشت)

غریب، عاجز، مسکین زٹلی ام جعفر
ہزار شکر کہ زور و نہ زہرہ دارم من
(ابیات نامہ بے بہرہ داری)

"مفلس یکرنگ جعفر زٹلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفرآباد حال اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود ۔" (عرضداشت)

محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں ۔"[۹] لیکن اس کا کوئی ثبوت بہم نہیں پہنچایا ۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر "کلیات جعفر زٹلی"[۱۰] کے اس قطعے پر پڑتی ہے :

میاں دانش آمد ، بہ ہندوستان چو زاغِ زیاں کار در بوستان
من اورا بہ غیرے چہ نسبت کنم کجا سر کجا کانڈ اے دوستان

'سروِ آزاد' میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن ابو تراب رضوی مشہدی تھا ۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴-۵۵ع میں شاہ جہاں کے دربار میں قصیدہ پیش کرکے دو ہزار روپے صلہ پایا ۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم ہوگیا اور شہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت فرمایا ۔ دانش شاہزادہ محمد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا ۔ وہاں سے حیدرآباد دکن چلا گیا اور عبداللہ قطب شاہ سے وابستہ ہوگیا ۔ ۱۰۷۲ھ/۱۶۶۱-۶۲ع میں عبداللہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کرکے روضۂ رضویہ کی زیارت کے لیے روانہ کیا ۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵-۶۶ع میں وفات پائی ۔[۱۱] ان حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ھ اور ۱۰۷۲ھ (۱۶۵۴ اور ۱۶۶۲ع) کے درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا ۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔

جعفر کے دورِ حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے ۔

"کلیاتِ جعفر زٹلی" میں "تاریخ ابجد خانی" کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

چو ابجد خانی آمد بوعلی را　　　که ہست از شوم طبعی سخت مدرک
بتاریخِ خطابِ خانیِ او　　　بگوشِ دل خرد گفتا "چغل سگ"

چغل سگ سے ۱۱۱۳ھ برآمد ہوتے ہیں -

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

نگین سلیماں که تابنده بود　　　ہمیں اسم اعظم برو کنده بود

اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخِ وفات لکھا :

شاہِ اورنگ زیب عالمگیر　　　بود قدسی سرشت از لیکی
گفت تاریخِ رحلتش جعفر　　　بادشاہے بہشت از لیکی

آخری مصرع سے ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ع برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :

اے شاہِ زناں تاجِ شہاں بر سرِ تو　　　یاجوج و ماجوج بود لشکرِ تو
آثارِ قیامت ز جبینت آشکار　　　دجّال توئی و خانِ خاناں خرِ تو

ایک اور نظم "کاندو نامہ" میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی　　　بن بتا کر کند مروّا کھیلیے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۴ھ (۱۷۰۷ھ سے ۱۷۱۲ع) تک رہی - کلیات میں خان جہاں بہادر کوکلتاش کی ایک ہجو ملتی ہے - یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ[۱۲]/۹۸-۱۶۹۷ع میں وفات پائی - کلیات میں "ہجو شاکر خاں فوج دار" کے نام سے ایک نظم ملتی ہے- نواب شاکر خان کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ/۹۹-۱۶۹۸ع میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بیدل نے چند فقراتِ تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں -[۱۳] کلیات میں روح اللہ خان کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳ھ/۹۲-۱۶۹۱ع ہے -[۱۴] فرخ سیر نے تخت پر بیٹھتے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعداللہ خاں ، ہدایت کیش ، سیدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خاں امیرالامراء شامل تھے - ذوالفقار خاں کے دیوان سبھا چند کی زبان کٹوا دی تھی - جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

بھد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، اندھا کرا دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زٹلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا ۔[15] زیادہ تر لوگ تسمہ کشی سے ہلاک کرائے گئے ۔[16] اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زٹلی بھی اس قتلِ عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ سیر کے نام کا سکہ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضلِ حق بر سیم و زر   پادشاہِ بحر و بر فرّخ سیر[17]

جعفر زٹلی نے اس کے جواب میں یہ ''سکہ'' لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر   بادشاہے تسمہ کش فرّخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زٹلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا ۔ ایک بیاض[18] میں جعفر زٹلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زٹلی تہِ خاک شد
خرد گفت ''خس کم جہاں پاک شد''

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۹۵-۱۶۹۴ع برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض[19] میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با وفا جیون کے ساتھی   لگی تن من میں اب ویتاگ کی آگ

''حویلی'' چھوڑ ، یو بولا زٹلی   ''اندھیری گور میں لٹکن لگے پاگ''

(۱۱۸۹ - ۶۴ = ۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویلی کے ۶۴ نکالنے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ع برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ سیر میں ایک شعر کہنے پر قتل کرا دیا گیا تھا ۔[20] جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر بہ لہو و لعبِ جہاں عمر باختہ
یک دم بہ فکرِ توشہ عقبیٰ نہ ساختہ
در عمر شصت سال دو زن کردہ پاہلے
ہست ایں مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

ان حوالوں سے جعفر زٹلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا ۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷ع میں قتل ہوا ۔

مرزا محمد جعفر زٹلی ذہین ، طبّاع ، تیز مزاج ، حاضر جواب اور اکڑفوں والے انسان تھے ۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا ۔ قوتِ اختراع ایسی کہ اظہارِ بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و تراکیب وضع کر ڈالیں ۔ بیدل کے دوست و معاصر بندرابن داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

> ایک رات جعفر زٹلی ، جو اپنے دور کا ہجو نگار اور فحش گو تھا ، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا ۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی "چہ فیضی چہ عرفی بہ پیش تو پھش" پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا "آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے ۔ ہم فقیر بیدل ہیں ۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں کہی جائیں ۔ جیب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے ۔ حاضرینِ مجلس نے بشمول فقیر خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع ثانی پڑھے جس سے پتا چلے کہ لفظ پھش کا قافیہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا ۔"۲۱

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے ۔ میرزا شعر گوئی میں منہمک تھے ۔ متوجہ نہ ہوئے ۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے ۔ بیدل نے کہا :

ع لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں تامل کی کیا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا :

ع چوبکے سبز زیر کوں دارد"۲۲

شفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع "محمد اشرف" نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع محمد اشرفِ پیغمبران است

محمد اشرف نے توجہ نہ دی ۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع نہ ایں اشرف کہ مردودِ زمان است۲۳

فخر النساء بیگم خان جہان بہادر کی بیٹی تھیں ۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے ۔ نواب زادی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو تیس

روپے دے دیے جائیں۔ دیوان کی نیت میں فتور آ گیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روپے تھما دیے۔ جعفر کو پتا چلا تو فتح خاں کی ہجو اور فخر النساء بیگم کی مدح میں یہ قطعہ لکھا :

چو میں نے مدح بیگم کی بنائی   لکھی اور جائے گر میں پڑھ سنائی
زہے دھرماتما کا شکر بیٹی   سخی داتا بہادر کی ہے بیٹی
زعصمت مریم و بلقیسِ ثانی   خدا کے ناؤں کی عاشق دیوانی
دلائے تیس لیکن پانچ نکلے   الٰہی فتح خاں کی کانچ نکلے

جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی خدمت پر مامور تھے۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آگئے اور بادشاہزادے سے عرض کی لیکن شنوائی نہ ہوئی۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

بر خس و خاشاک بسر نوکری   نزد خرد بہتر ازیں نوکری
جعفر ازیں کنج دکھسی مورچل   شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل

نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی ہجو لکھی :

زہے شاہِ والا گہر کام بخش   کہ غوچئیِ بز کرد و پہی و پخش
دمِ بز بیک دست پھیلائے کر   دیا ٹھیل ڈفو کو پھنائے کر
فضولی مکن جعفر اکنوں خموش   کہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس ہجو کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم ''حسب خود گفتہ شد'' میں کیا ہے۔ یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے - چند شعر دیکھیے :

در بیکسی افتادیٔ با درد و غم آبادیٔ
مفلس شدی و دربدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
از ہجوِ آں سلطانِ خود کردی پریشان جانِ خود
واماندۂ بے بال و پر کہہ جعفر اب کیسی بنی
آں دیدنِ شہزادہ کوں ، آں ساقی و آں بادہ کوں
کردی خطا خود سربسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
مرہونِ خار و خس شدی ، ممنونِ ہر ناکس شدی
گشتی چوں سنگِ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
دل کوں ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پچھتاؤ اب
ہرگز مگو بارِ دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظِ بے معنیِ خود از حرفِ لایعنیِ خود
محتاج از ہر خشک و تر کہہ جعفر اب کیسی بنی

جعفر کو اب تک صرف ہزال و زٹلی سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ کسی نے تاریخی، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لگایا۔ وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراوٹ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندی و تیزی، راست بازی و حق گوئی کے باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطۂ اثر میں سارا معاشرہ آ گیا۔ اس دور میں جعفر زٹلی ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی بھرپور ترجمانی ہوئی ہے۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اتاری جا سکتی ہے۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظروں کے سامنے گزرا تھا۔ اس نے اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلتے سورج کے سائے کو بھی اور اورنگ زیب کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی جمی جمائی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس کا کلام شمالی ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے:

ع کپٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشتا وہاں خود کو بھی معاف نہیں کرتا۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ساری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے:

جعفر زٹلی از لبِ تو جوت بہتر است
در آب داریِ سخنت موت بہتر است
در حقِ بندگانِ خدا آنچہ گفتہ ای
لاحول می کنم کہ ز تو بھوت بہتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں سنجیدگی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے:

مرا عجب ز تقاضائے وقت می آید
کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور (دراختلافِ زمانہ)

اس دور میں جہاں ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور ہوگئی ہو ، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے ۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں ، جہاں سنجیدگیِ فکر مفقود ہوگئی ہو ، ہجو و طنز اور زٹل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے ؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے ، کوٹھوں چڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر کھڑا ہنس رہا ہے ۔ اس کی ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنستا ہے ۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدریں بدل گئی ہیں ۔ نیکی و خیر ، بہادری و شجاعت کی جگہ شر ، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے ۔ ہر شخص بغیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے ۔ کوئی اخلاقی جرم ایسا نہیں ہے جس کا ارتکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو ۔ شرفا رذیل ہو گئے ہیں ۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دادِ عیش دے رہے ہیں ۔ شراب اور طاؤس و رباب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے ۔ جعفر کی ہجو ، اس کا طنز و قہقہہ بے بسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر گالیاں بکنے لگتا ہے ، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو ننگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم و حکمران منفی قدروں کے حمام میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے بندوبست میں مصروف ہیں ۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملبے پر کھڑا طنز و ہجو کے تیر برسا رہا ہے ۔ ابتذال و پستی کے اس دور میں ایک بے باک ، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے ۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کہیے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی یہی جواز پیش کرتا ہے :

لہ این ہجو از راہِ حرص و ہواست دل آزاد را ہجو کردن رواست

جس معاشرے نے ذہن کے دریچے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈیاں بھی زنگ آلودہ ہوچکی ہوں ، وہاں سنجیدہ و روایتی انداز کے بجائے ، چیر دینے والی آواز ہی سے ''عقل مندوں'' کی حماقتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا ۔ غزل کے ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا ۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو ، متوجہ کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کانٹا سننے والے کے ضمیر میں اس طرح کھٹکے کہ اس کی نیند حرام ہو جائے ، جس میں تلوار جیسی کاٹ ہو ، زہر میں بجھے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ پھیر دینے والا ایسا طمانچہ ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے پتھر سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جائے ۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منفی عمل سے مثبت عمل کی طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا ۔ مرزا جعفر زٹلی نے اس دور میں اپنی شاعری سے یہی کام انجام دیا ہے ۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے دور میں زندہ نامیاتی اور ترقی پسند تھا ، اب مردہ ہو کر بکھرا چاہتا ہے ۔ اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے ۔ غالب تہذیب مغلوب ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے ۔ ایک نئی زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے ۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے ، یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی ہے ۔ جعفر کی شاعری کے اس لسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر نڈھال ہو کر عوام کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے ۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے ۔ امیر خسرو کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچراور طرز احساس غالب ہے اور دیسی تہذیب کے اجزا ، قوت بہم پہنچانے کے باوجود ، مواد کا کام کر رہے ہیں ۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگنیاں ، ساز ، لباس ، کھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زٹلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروبِ آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے خد و خال اُبھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اُردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں برعظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقاتِ فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو بدیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ افضل کی 'بکٹ کہانی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اُردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں قوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ پھیکے پھیکے ، اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تربوزہ و خربوزہ نرسد گر ترا بدست
یک سبز پھانک کھیرۂ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں تربوزہ و خربوزہ کی اہمیت مسلّم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا "یک سبز پھانک کھیرۂ بالم" سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

زہے شاہِ شاہاں کہ روزِ وغا   نہ ہلّند نہ جنبد نہ ٹلّند زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر نیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر ہلنا سے ہلّند اور ٹلنا سے ٹلّند بنایا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے پُر اثر اور پُرلطف بنا گیا ہے ۔ ہلّند اور ٹلّند فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اورنگ زیب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

میں جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است

جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڑ پر اور جعفر زٹلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر کھڑے ہیں ۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔ اکبر الہ آبادی تک آتے آتے اُردو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، پارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈاسن کا جوتا ، پائنیر ، ٹی ، لیمونیڈ ، کالج ، مس ، وہسکی وغیرہ الفاظ طنز و تفنن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آتی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں ہلنّد و ٹلنّد ، لٹکندہ و مٹکندہ اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زٹلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے ثباتیِ دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساسِ فنا ، عبرت اور اخلاق اقدار کو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں ربِ یسّر ، بے ثباتی دہر ، در صفتِ تنزلِ حسن و جوبن گفتہ ، کلڑ نامہ دربیان ضعیفی ، در صفتِ پیری گفتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلے جانے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اعمال ساتھ جائیں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ "رب یسّر" میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس "پنجرۂ تن" سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری سنجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ فنا کا یہی موضوع بار بار آتا ہے۔ "بے ثباتیِ دہر" کی ردیف "کہ آخر خاک ہو جانا" نظم کی فضا میں تاسف، عبرت اور موت کے احساس کو اُجاگر کرتی ہے:

اگر غافل سو تو ہووے، لحد میں رات دن رووے
پلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے، سدا زربفت کے جوڑے
اونھوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا، جنو مکھ چاند ہے لاجا
نقارہ موت کا باجا، کہ آخر خاک ہو جانا

'کلڑ نامہ دربیان ضعیفی' کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کلّڑ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے، اینٹیں پرانی ہو کر گھس گئی ہیں، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے:

برلن ہوا ہے جھرجھرا لاگا نکلنے کھوجرا
کیا مستہاں کمہار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
جوبن چلا ہے روس کر گھر بار سارا موس کر
پوچھا نہیں سنکار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ بھول تو جھڑ جائے گا کھل کر بہت پچھتائے گا
لکتے سجن گل عذار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے یار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگیزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں فحش و غیر فحش الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے ۔ رنڈیاں ، لونڈے اور ہیجڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انھی بازیوں میں مصروف ہے ۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

رواجِ بابا و ہو ہو در چمن بسیار   وقار لولی و ہیجڑہ ہر کجا موفور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں ۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں ۔ فقیہ ننگے پاؤں پھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں ۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں ۔ جمعہ و فیروز کروفر سے زندگی بسر کر رہے ہیں ۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے ۔ عورتوں میں بے حیائی ، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے ۔ صدق و محبت اور مہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں ۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے ۔ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والا کوئی نہیں ہے ۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی ۔ سچائی ختم ہو گئی ہے ۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے ۔ جو مکار ہے وہ کامگار ہے ۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں ۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں "در اختلافِ زمانہ" اور "دور نامہ گوید" میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی ، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے ، اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چغلے ، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی ، چہ بیگانہ چہ باگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی ، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں ، نت اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی کھاویں ، عجب یہ دور آیا ہے

خصم کو جورو اُٹھ مارے ، گریباں باپ کا پھاڑے
زنوں سے مرد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت لڑکے پھریں کونی کہ دہلی ڈھونڈتے سونی
مراویں کون بے دونی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ''دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید'' میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے ۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھر کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی ۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ بہنوئی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے ۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں ۔ لچک اور مٹک عورتوں میں عام تھی ۔ رانڈ آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں مہندی لگاتی تھی ۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خوئے بد میں جامع ہو گئے تھے ۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے ۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے ۔ ایفائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا ۔ سارا معاشرہ جہل کا شکار اور اس پر نازاں تھا ۔ باندیوں سے بچے پیدا ہوتے تھے ۔ بیٹا بے فیض اور بھائی بیگانہ ہو گیا تھا ۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا ۔ قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا ۔ دیانت دار عامل کا کوئی پرسان حال نہیں تھا ۔ یہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زباں را بند کن باراستی پیوند کن
دل خستہ را خورسند کن زیں شیوہ را بگزار ہم

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے بیٹوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے ۔ ان تینوں نظموں ـــــ ''ظفر نامہ پادشاہِ عالمگیر غازی'' ، ''عالمگیر اورنگ زیب گردی'' ، ''در وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی'' میں ''ظفر نامہ'' فتح دکن کے بارے میں ہے ۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگِ تخت نشینی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے ۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبّر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کرکے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا ۔ اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں ۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راستے پر چلتا تو شہنشاہ کا سکّہ چاند پر چلتا ۔ ان نظموں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا ۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا ۔ معظم کامیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا ، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی ۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس گھول رہی ہے ۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دریغا عدل و دیں بے او دو نیم است   عروس سلطنت بے او سقیم است
کہاں اب پائیے ایسا شہنشاہ   مکمل ، اِکمل و کامل ، دل آگاہ

یہ حصہ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے ۔ اس میں کھری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زیر سطح بہنے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں ۔ یہاں فحش لفظ بھی فحش نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے ۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، جابر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل فوجیوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی پول کھول کر ان کے ظلم و جبر ، غفلت شعاری ، منافقت و ریاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برسائے ہیں ۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے ۔ انھیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے ۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزاری اور گہرے خلوص کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ غصہ و بیزاری میں گ ل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس بے تکلفی سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اُبلتے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے ۔ اس کی ہجویات میں درد ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر بے حوصلہ ہو گئی ہے ۔ اس کے لہجے میں تندی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، بھنبھوڑنے اور کچوکے دینے کی قوت ہے ۔ وہ اُردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے ۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تپتی ہوئی سلاخوں سے روح پر چرکے لگاتا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے ۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو ، محبت ، مروت ، شرافت و نیکی کی قدریں مردہ ہو چکی ہوں ، اور مکر و فریب ، لوٹ کھسوٹ ، امرد پرستی ، زنانہ پن ، بے حیائی و اوباشی زندہ قدریں بن گئی ہوں ، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر اُبھرتی ہے اور اپنی طرف بُلاتی ہے ۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی نغمہ سنجیاں نہیں ہیں ۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اُڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے ، ایک شور ، اکھاڑ پچھاڑ اور چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں ، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے ۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے ؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کرکے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں ۔ بھوسری نامہ ، کند مروا ، ہجو خان جہان بہادر مہم دکن را ، ہجو کوتوال شہر ، ہجو فتح خان ، ہجو رائے رایاں ، ہجو دھرم داس ، ہجو دائم خان ، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم ، ہجو چوکی نویس ، ہجو سبھا چند دیوان ، ہجو عصمت بیگم نواسی معمور خان ، ہجو رحمت بانو ، ہجو مرزا خدا یار خان کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں ۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز ، ظرافت میں چھپا ہوا ہے ۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے ۔ کتخدائی میرزا جعفر ، جوں نامہ اور چاروں فالنامے اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالات زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا ، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پرمعاف نہیں کرتا ۔

جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے ۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے ۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے ۔

اس کے اسلوب کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازیں پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اورنگ زیب کی بہادری، مردانگی اور پامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے:

زہے شاہ شاہاں کہ روز وغا　　نہ ہلتد نہ جنبد نہ ٹلتد زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے یوں اُجاگر کرتا ہے:

صدائے توپ و بندوق است ہر سو　　بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو　　کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است　　اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاچھڑ پڑی ہے　　جدھر دیکھوں تدھر چاچڑ پڑی ہے

یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے:

چغل کرتے پھریں چغلے، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے
(دور نامہ گوید)

توبہ ازیں مسکن روز فراخ
روز و شب آوازۂ بھس پھوں پٹاخ (در احوال نوکری)
تھکا تھک تھک است ہر حال او
پھٹا پھٹ پھٹ است ہر فال او (ہجو کوتوال شہر)

ع　لٹکنڈہ و مٹکنڈہ برفتار جو ہے سو　(درپند و نصیحت محبوب)
ع　بوقت غچ غچا غچ غخرۂ تو　(ہجو عصمت بیگم)
ع　بڑی چنچل مٹک جھٹمل لٹک چال　(ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات پڑھنے یا سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت سنجیدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں کم اور نثر میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصویر اُبھرتی ہے ۔ طنز کی کاٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے ۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے : مرزا غچ غچ بیگ ، بچھو بیگ ، مرزا گنڈپھوڑ ، لوٹ کھسوٹ خان روہیلہ ، مردم آزار خان ، قاضی رشوت طلب خان ، تنگ ظرف خان ، زمانہ ساز خان ، خوشامد علی خان ، فصل بٹور خان ، لعنت قلی خان ، نفس پرور خان ، خصیہ خانم ، اچھل بانو ، بھلکن النساء ، گوبر چند وکیل ، چوتا نندن وکیل ، راجہ پھوکم داس ، پھنکار چند ، لالہ پشم نرائن ، شاہ نکھٹو ، نواب ذکر الدولہ ، نواب کیر جنگ ، حاجی تڑ تڑ وغیرہ ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو ، خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات کو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اُردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے ۔

جعفر زٹلی نے اُردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی ۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے ۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے ۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے ۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ہم نام کوں اسوار ہیں ، روزگار میں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے ، محتاج آدھے نان کے
تابین بے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے
دوبلے ٹٹو جھیلے ڈھے جن کی دمیں گنڈ میں دیے
بازار کے بنیے ہنسے ، یہ نوکوی کا حظ ہے
گھوڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میانِ گدا
بے کہے میرے خدا یہ نوکوی کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے ، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم ، سودا ، ناجی ، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و مماثلت کو محسوس کر سکیں گے ۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے ۔

اس کے کلام میں رباعیاں ، دوہرے اور قطعات بھی ہیں اور مثنویاں ، نظمیں ، نصحیت نامے ، فالنامے ، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے ۔ ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرغوب ہے ۔ وہ اپنی روایت خود بناتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زٹلی اور اپنے دیوان کو ''زٹل نامہ'' کہتا ہے ۔ لیکن اس کی ہجویات میں ، اس کی زٹل میں ، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاقی رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے ۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی ۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں ، رقعے ، وقائع دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے ۔ جعفر نے طنزیہ ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے بھی نمونے استعمال کیے ہیں ، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ ، محاورات ، کہاوتیں اور ضرب الامثال ، کم و بیش سب کے سب ، اُردو کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اُردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اُردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ پچھاڑ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اُردو کے گڈ مڈ ہونے سے ایک لسانی کھچڑی سی پکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

''گھڑگھڑاہٹ الرعد فی الکہرام'' ، ''موسلادھار و ایل الکیچڑ والبوچھاڑ'' ، ''اڑیل العمارات و گڑبڑات الکھنڈرات'' ، ''اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ مجرا'' ، ''برسا برسی'' ۔ ''باتِ بھولی بھالی'' ۔ ''پھینٹ چھانٹ'' ۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں ۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

''گفتم نشنیدہ کہ بخت اوڑ گئے اور بلندی رہ گئی ۔ حالا کجا مطلب راگ و کجا سہاگ و بھاگ ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ اند ۔ بے درد قصائی

تو کیا جانے پیر پرائی - باسماع ازیں نغمہ بہم برآمدہ گفت انچہ کہ دلائی
بدہ ، گفتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا - از برائے خدا ٹک دیکھن دے -
گفتم کھاؤ است - مردہ دوزخ جائے یا بہشت ، مجھے حلوہ مالڈے سے کام -
اپنے لین مجھے دے تو کھلاونی بھر بھر مال -"

اس نثر کو دیکھیے تو اس میں اُردو ضرب الامثال اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں اور فارسی کی حیثیت اس تھالی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی رکھی گئی ہے -

جعفر زٹلی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے -
(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقعہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ

"وقائع دربار معلیٰ" میں جعفر نے شاہی روزنامچے کا پیرایہ اختیار کیا ہے - دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اُردو کہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے - "وقائع دربار معلیٰ" کا طرز اور انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے - ان "وقائع" کی تعداد کم و بیش ۱۷۵ ہے - ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم بہادر شاہ اول کے زمانے کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے - "وقائع دربار معلیٰ" کی ابتدائی سطور ہی میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دورِ حکومت میں لکھے گئے ہیں -

"وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحمانی ، حماقت پناہ ، غفلت دست گاہ ، بادشاہ بے ہوش ، محمد معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار معلیٰ ، ڈھونگ ڈھانگ - - - -"

سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

"بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی بیکار نشستہ است - بتالیفِ الفاظِ لایعنی مشغول می باشد و واقع ہائے امثال بدایع جمع می سازد - حکم شد بیٹھا بنیاں پلڑے تولے -"

اس کی شاعری کی طرح "وقائع" سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت و ذکاوت کا پتا چلتا ہے - چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جمایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالاتِ زمانہ پر طنز کے تیر برسائے گئے ہیں ۔ اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں ۔ جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خان رنگین نے ''اخبارِ رنگین'' میں یہی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات و واقعات کو بیان کیا ہے ۔ جعفر نے اُردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے استعمال کیا ہے ۔ خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہلِ لاہور پر جو ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے ۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر کے 'وقائع' کی یہ عبارت پڑھیے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو کتنی وسعت دے رہی ہے :

''ناظر صفاً صفّا التماس نمود کہ لاہور ارم ثانی است ۔ صوبہ دار این جا
خان جہاں بہادر مقرر شد ۔ حکم شد :
باندر کے ہاتھ ناریل ۔''

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت مہماتِ دکن میں صرف کیا ۔ شمالی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھٹنے لگا ۔ جعفر نے اس بات کو کئی ''وقائع'' میں بیان کیا ہے :

(الف) ''کچل بیگ بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت در ملک دکن روز بروز بیشتر است ۔ مبادا سلطان محمد خان اگر با کسے دیگران بطرف ملک موروث بتازد و باخیال فاسدہ پردازد ۔ فرمودند : راجا چھوڑے نگری جھو بھاوے سو ہووے ۔''

(ب) ''عصمت پناہ بی‌بی چرخا چورٹی التماس نمود کہ حضرت در تسخیر ملک چناں مشغول اند کہ از خرابی ہندوستان خبر ندارند ۔ فرمودند : اوکھلی میں سردینا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا ۔''

(ج) ''روز آلت بیگم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند ۔ حالا بہ ہندوستان مراجعت فرمایند ۔ فرمودند :
ان لینوں کا یہی بسیکھ ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھ ۔''

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن یہاں از راہِ مزاح کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ناپا جاتا ہے اور کبھی نخرہ ، ڈھول ، مسکی ، جاہی سے جس کی یہ صورت بنتی ہے :

ــــ لغایت یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
ــــ لغایت نیم نخرہ و چہار پلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
ــــ لغایت یک بوند و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
ــــ لغایت نیم سسکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
ــــ لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
ــــ بتاریخ ۳۲ یوم الجمہائی یک ہچکی و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے "وقائع" میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زٹلی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ''بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی از جمعا خاک روب قرض گرفتہ بود ، الحال ہر چہ او می‌گوید ، بجان منت قبول می‌کند ۔ فرمودند :
'دہی بلی چوہوں پاس کان کتراوے' ۔''

(ب) ''بعرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زٹلی متواتر عنایت و رعایت تاپہ شکوہ نہ پردازد و ہجو ہیچ نگوید ۔ فرمودند :
'دہن سگ بہ لقمہ دوختہ بہ' ۔''

(ج) ''بعرض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زٹل نامہ مدح الامرا گفتہ بود ۔ یک صد و پنجاہ روپیہ یافتہ است ۔ فرمودند :
'اونٹھ کے مونہہ زیرا' ۔''

اسی طرح تمام 'وقائع' کے ساتھ ایک ضرب المثل نتھی ہے اور جعفر کی نثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے تمسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاقی سطح ہر جگہ موجود ہے ۔

یہی رنگِ نثر ''عرضداشت'' میں ملتا ہے ۔ یہاں پیرایۂ بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرضِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انھی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خان جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بیتی اسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجویہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں مولی مقدم ، موضع میتھی ، پرگنہ پالک ، سرکار سویا ، صوبہ میم کی طرف سے ''داد خواہی'' کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا رویا گیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایۂ اظہار کی صورت یہ ہے :

''مفلس یک رنگ جعفر زٹلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال

اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود ، بعضے کسان سرکار بدست او
بر 'جس کی لاٹھی اُس کی بھینس'
شدند و ہمہ محصول او را غبن نمودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازیں سبب
احوال فدوی ٹوٹروں گشتہ
ایک تو تھی اٹیرن دوجے کھائی بھاگ
ہر چند کھڑ کھڑاہٹ نمودم پیش رفت نشد
میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی بھکن دے
لاچار شدہ بہزار کروفر اوٹھ چل نمودہ در جناب عالی رسیدم فرمودہ
بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواھد شد ۔ تاحال بہادری کام
کل صفا
دوبدھا میں دوؤ گئے مایا ملی نہ رام
البتہ مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے
لتّے لوے ہر بوند
قرض داران ہمہ دست بدست بردند تاہم مخلصی نشد
اودھار کا دیا سہانی کیے ، لولڈوں مار دیوانی کئے
از آمد و رفت فدوی را سرگردانی بسیار روداده
تیلی بیل کو گھرتی کوس پچاس
جیسے ملے مل ، گوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ
کود کو لانچ از حد زیادہ کشیدہ ہنوز
دوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا
ہیہات ہیہات ہرچند پریشانی کشیدیم دالد مقصود از فیض نچیدم
بھرے سمندر گھوگھا ہاتھ
چو دریں دھوم مالا کلام دارد اُمیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول پلے
پار گردد ۔ الانتظار اشد الموت :

بھوک گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبائے
جوبن گئے تریا ملے یہ تینوں دیو بہائے
کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن"

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور سارا مفہوم ، سارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، انھی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے ۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں کتنی گہری ہیں ۔

''رقعہ جات" میں طنز و تمسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے ۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں ۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اُردو کے الفاظ اور کہاوتیں معنی کی کشتی اسی طرح کھیتے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں ۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ برائے شادی کتخدائی لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ میں میر جعفر نے اپنے اور ملا ساھو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے ۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود گو بھی نہیں بخشتا ۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی ۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے ۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس گھولتا ہے ۔ یہ رقعہ دیکھیے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

''التماس فقیر حقیر جعفر زٹلی نکھٹو زمانہ چکنا چور ، فقط حال بخت زبوں طالع نکوں توبڑ تووں ، کندہ مال کوکڑوں کوں ، بستہ بول غٹرغوں یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ ۔

میر کریم اللہ مسکین بندۂ من سلامت چوں نامہ گھڑ گھڑاہٹ الرعد فی الکہرام و گھڑبڑات البرق فی القوام برسر رسید ۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر مور مسخر است ۔ دریں موسم ہولد بالد موسلادھار و اہل الکیچڑ و البوچھاڑ ، اڑ ریل العارات و گڑبڑات الکھنڈرات از سبب برسا برسی فی الغچ غچ یعنی شدت کچ کاچ کوچہ ھا ، چھجہ ھا آ گیں اکراہ می ورزد ۔ بھینٹ چھنٹ مقیق الشوق کورق الشجار ارزد ۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد ، بندہ گودکاد پلٹے پار گردد ۔

کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن''

''شرح'' کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے ۔ اس میں جعفر نے پروانۂ تنخواہ اور نکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے ۔

"وقائع چہرہ" میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے "چہرے" لکھے ہیں۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک وقائع میں مہاراجہ سبھاچند پیش کار میر بخشی ذوالفقار خاں کا چہرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو غارہ بانو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسل کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خاں کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برائی سے کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنھیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کرا دیا تھا اور ان کی لاش کو اوندھی کرکے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کرکے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، لہجے اور طرز بیان کے اعتبار سے اُردو کی ہجویہ شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اُردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ رنگین کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ برکت اللہ عشقی (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ع) نے "عوارف ہندی" میں، جس کا ذکر آگے آئے گا، جعفر زٹلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں رقعے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ "اکثر رقعات میر جعفر کے انداز میں تحریر کیے ہیں۔"[۳۴] یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنھوں نے "مخزن نکات" کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادۂ تاریخ نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے، شاہ کمال نے اپنے تذکرے "مجمع الانتخاب" میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ پنچ کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اٹل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ:

"اے اٹل زن کہ ازیں گہ غیب چرا ملامت می بری و کجا بھٹیڑہ میخوری، وکہاوت نشنیدہ کہ جہاں درخت نہیں تہاں ارنڈی درخت ہے۔"

ایک رقعہ "کلیات" میں درج ہے جو اٹل نارنولی نے جعفر زٹلی کو لکھا ہے۔ یہ رقعہ "پناہ بڑائی و چوڑائی میر جعفر بڑے بھائی" سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے ناتے سے ''اومنگ ملاپ و اشتیاق'' کا اظہار کیا ہے ۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا ۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو پھیلا رہا ہے ۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے[۲۵] کہ علامہ میر عبدالجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انھوں نے ''عہدِ جوانی کے آغاز میں کچھ یتیمانہ اشعار بھی کہے'' اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے ''یقیناً انھی کا نتیجۂ فکر ہیں'' ۔ سید مقبول صمدانی نے لکھا ہے کہ ''اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبدالجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں ۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے ۔''[۲۶] علامہ میر عبدالجلیل کے اس رنگِ شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے ۔

جعفر کا دور پُر آشوب دور تھا ۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی ۔ جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ زٹل اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی ہوا ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں ، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن گاہ گاہ ریختہ میں شعر کہہ کر اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں ۔

حواشی

۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۷۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔
۲۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔
۳۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۹۷ و ۹۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔
۴۔ ۵۔ دو تذکرے (جلد اول) ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، معاصر پٹنہ ۔ بہار ۔

۶- مجموعۂ نغز : میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۱٦٤ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۷- روز روشن : محمد مظفر حسین صبا ، ص ۱٦۸ ، کتاب خانۂ رازی ، طہران ، ۱۳٤۳ -
۸- زر جعفری : ہندوستانی سپیکولیٹر ، ملک چنن دین تاجر کتب لاہور ، ۱۸۹۰ع -
۹- پنجاب میں اُردو : محمود شیرانی ، ص ۲۵۸ ، طبع دوم ، مکتبہ معین الادب لاہور -
۱۰- مخطوطۂ کلیاتِ جعفر زٹلی ۱۲۱۱ھ : کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع کڑکاواں ، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۷۵ ، بی) - ہم نے اسی مخطوطے سے استفادہ کیا ہے -
۱۱- سرو آزاد : میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۸۷ ، ۸۸ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -
۱۲- قاموس المشاہیر : (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی ، ص ۲۲۰ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲٤ع -
۱۳- مفتاح التواریخ : ص ۲۹۰ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸٤ھ -
۱٤- ایضاً : ص ۲۸۷ -
۱۵- دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا : (جلد چہارم) ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۳۷ع -
۱٦- اس کی تفصیل سیر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے - مطبوعہ نولکشور ۱۸۷٦ع -
۱۷- مفتاح التواریخ : ص ۳۰۱ -
۱۸- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو (جلد پنجم) : ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور ، ص ۲٦۷ ، ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع -
۱۹- قدیم قلمی بیاض ، مملوکہ مرزا غفران علی بیگ ، کراچی -
۲۰- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ، ص ۱٦۳ -
۲۱- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۱۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۲۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ٤٠ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹٤۰ع -

۲۳- چمنستان شعرا : ص ۹۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۲۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۲۵- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -
۲۶- حیات جلیل : مقبول صمدانی ، حصہ دوم ، ص ۲۷ ، رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۱ ''چون اساس سخن وری اکثر بر ہزل گزاشت بناءً علیہ زٹلیش می گفتند و ازانجا کہ کلامش در عوام شہرت تام می یافت -''

ص ۹۱ ''مردے دریدہ دہن و شوخ مزاج بودہ است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است - مضامین صاف روزمرہ او اکثر بہم می رسند - محمد اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زٹل نبودے ملک الشعرا بودے - حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقائع و رقعاتش مشہور آفاق است -''

ص ۹۱ ''ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود نداشت ، استعداد درست داشت - درین فن کامل وقت خود گردید -''

ص ۹۱ ''مزاجِ پادشاہ برہم گشت - ایشان را بجنت فرستاد -''

ص ۹۱ ''جعفر زٹلی مردے بود از سادات نارنول ، طبع رسا داشت -''

ص ۹۱ ''مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزون طبع از نواحِ دہلی بود -''

ص ۱۱۵ ''اکثر رقعات بروپہ میر جعفر بر طرازد'' -

ص ۱۱۶ ''در آغاز عہد شباب برخے اشعار یتیانہ در سلک نظم کشید -''

ص ۱۱۶ ''بلا ریب زادہ فکر ایشان است -''

● ● ●

فصلِ دوم

پہلا باب

فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بہت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے ۔ یہ آنکھ مچولی اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکتا ہے ۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکتا ہے ۔ فارسی کے عدمِ رواج سے اُردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر یہی کشمکش نظر آتی ہے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا ۔[1] اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا ۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیرِسطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں ۔ اہلِ علم و ادب فارسی کو سینے سے لگائے ہوئے تھے لیکن اُردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی ۔ فارسی کے نامی گرامی شاعر ، تفننِ طبع کے طور پر ، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے ۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا ۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اُردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گویوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی ۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں :

> ”معلوم ہو کہ اس سرگزشت کا مطمح نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہلِ اردوئے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانہ سابق میں وہیں کی زبان میں ، دکن میں مروّج تھا ۔“[2]

فارسی گویوں نے محض تفننِ طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اُردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا۔ فارسی کے ریختہ گویوں کی اُردو شاعری ، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں ، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریختہ گوئی کی وجہ ہی سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انھوں نے ، دانستہ یا نادانستہ ، اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے ۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول ، شاہ وحدت ، شاہ گلشن ، بیدل ، امید ، انجام ، پیام ، آرزو ، مخلص ، بہار ، درگاہ اور آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

میرزا معزالدین محمد موسوی[۳] (۱۰۵۰ھ — ۱۱۰۱ھ/۱۶۴۰ع — ۹۰-۱۶۸۹ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے جنھوں نے پہلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی تخلص اختیار کیا)[۴] اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے "اوستاد و پیر و مرشد"[۵] سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے "مجمع النفائس" کے حوالے سے کیا اور "واللہ اعلم" کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا :

از زلفِ سیاہِ تو بدل دھوم پڑی ہے ‏ ‏ ‏ ‏ در خانۂ آئینہ گھٹا جھوم پڑی ہے

اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اُردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا ۔ قدرت اللہ قاسم[۶] نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے :

اوس زلفِ سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے
آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم پڑی ہے

اور لکھا ہے کہ واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصرّف کیا ہے ۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے ۔ موسوی خان ایرانی النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے پُرگو فارسی شاعر تھے اور "خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و انشا پردازی"[۷] میں نظیر نہیں رکھتے تھے ۔ اس اعتبار سے وہ صاحبِ فن بھی تھے اور صاحبِ اقتدار بھی ۔ ایسی صورت میں اگر وہ اُردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدھ شعر یا ایک آدھ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوفیائے کرام کے ان فقروں کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں محفوظ ہوگئے تھے ۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اُردو

شاعروں میں وہ اعتماد پیدا کیا جس کی اس وقت انھیں ضرورت تھی۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء) فارسی میں جن کا تخلص وحدت اور ریختہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے ۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۱۰۳۴ھ/۱۶۲۴ء) کے پوتے ، صاحبِ دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحبِ کمال بزرگ تھے ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے مرید اور تربیت یافتہ تھے ۔ اسرار الفقر ، نواقض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشنِ وحدت؟ (مکاتیب) ان کی تصانیف ہیں ۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے ۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہلوی کے اُس قطعے[10] میں ملتی ہے جو مائل نے اُردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے ۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریختہ گزرے ہیں شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدتوں
جن کے چراغ سیتی ولی کا دیا جلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریختہ ولے
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

پھر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
نکل ہی جب گیا تن سوں تو پھر اپنا بگانا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر تجھے درپیش آنا ہے
لگاتا ہے عبث دولت پہ کیوں دل کوں کہ اب ناحق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ یار و آشنا کوئی
ٹک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لگاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبث دنیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں دِوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتیِ دہر اور فنا و موت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور لہجہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زٹلی کے ہاں بھی ملتا ہے ۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے ۔ یہاں شعر تفنن ِ طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے ۔ سنجیدہ گوئی کا یہ وہ رجحان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر ِ اثر ایک تحریک بن کر اُبھرتا ہے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل : (۱۰۵۴ھ[11] -- ۱۱۳۳ھ/۱۶۴۴ع -- ۱۷۲۰ع) برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچتی ہے ۔ افغانستان میں تو بیدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں ۔ بیدل اُردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اُردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے ۔ بیدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں ۔ ایک ''طرز ِ بیدل'' ، جو نئی تراکیب ، خوبصورت بندشوں ، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے ''فکر ِ بیدل'' ، جس میں خیالات کو تجربات ِ باطنی اور واردات ِ قلبی نے آئینہ دکھایا ہے ۔ بیدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھنے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اُسے کلام بیدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے ۔ بیدل کی شاعری کا اثر فغان ، میرزا مظہر ، میر ، درد اور شاہ قدرت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے ۔ انیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اُردو و فارسی کلام[ف] پر بھی بیدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں ۔ اقبال کی شاعری

ف۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں بیدل کی دو مثنویوں 'محیط اعظم' اور 'طور معرفت' کے قلمی نسخے موجود ہیں ۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خاں غالب ہیں ۔ 'طور معرفت' کے پہلے صفحے پر غالب کی مہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۵-۱۶ع درج ہے ۔ اس مہر کے اُوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ بنوعے ظہور معرفت است کہ ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است

اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حبابے را کہ موجش گل کند جام جم است
آب حیوان ، آب جوئے از محیط ِ اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیر ِ مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال تھی ۔ (''روح بیدل'' از ڈاکٹر عبدالغنی ، ص ۱۳۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۸ع) ۔

پر ، جو انھیں استاد کامل اور مفکر شاعر کہتے ہیں ، بیدل کے اثرات واضح ہیں۔
بیدل کا اندازِ بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور یہ اندازِ بیان
خیالات کا تابع ہے۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انھیں خیال
سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ تصوف ، تجرباتِ روحانی ، مسئلۂ توحید اور انسان ،
خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو
جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔

بیدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابلِ احترام شخصیت
کے مالک تھے۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رقعات میں بیدل کے اشعار استعمال
کیے ہیں۔[۱۲] اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور
شہر کے چھوٹے بڑے سرِ شام ان کے گھر آ کر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے
تھے۔[۱۳] خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس
عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے
متھرا آ گئے اور ۱۰۹۶ھ (۸۵-۱۶۸۴ء) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے۔
یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کر
دی اور دو روپیہ یومیہ مقرر کر دیا جو مرتے دم تک ملتا رہا۔ وفات تک
کم و بیش دہلی میں رہے لیکن فرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب
یہ قطعہ تاریخ وفات[۱۴] لکھا :

دیدی کہ چہ با شاہِ گرامی کردند	صد جور و جفا بر راہ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بجستم فرمود	''سادات بوے نمک حرامی کردند''

(۱۱۳۱ھ)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خاں کے پاس
لاہور چلے گئے اور سادات بارہہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آ کر چند ماہ بعد
وفات پا گئے اور اپنی حویلی کے صحن ہی میں سپردِ خاک کر دیے گئے۔

میرزا عبدالقادر بیدل ، جنھوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے[۱۵] ،
جن میں مثنویاں — محیط اعظم (ساقی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ،
تنبیہہ المہوسین ، ساٹھ ہزار سے زائد اشعارِ غزل ، انیس قصائد (نعت و منقبت) ،
رباعیات ، مخمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، مربع ، مستزاد وغیرہ
شامل ہیں اور جنھوں نے نثر فارسی میں ''چہار عناصر'' لکھی اور ''رقعات بیدل''
کے نام سے اپنے مکاتیب مرتب کیے ، ان کے اُردو میں صرف چار شعر بتائے
جاتے ہیں۔ دو شعر ''نکات الشعرا'' میں ہیں۔ یہ ایک شعر ''جلوۂ خضر''[۱۶]

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محجوب ہوا
اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا

اور ایک کبت رسالہ اردو[17] میں شائع ہوا تھا :

سر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہن کیس
پٹنہ نگری چھاڑ دیں اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد[18] کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔ کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندوی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک بار چنتا من کا کبت پڑھ کر بیدل کو سنایا گیا تو اُنھوں نے کہا ”میں ہندوی نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔“ یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی کی موجودگی میں پیش آیا جسے اُنھوں نے اپنے روزنامچے ”تبصرۃ الناظرین“ میں لکھا ہے ۔[19] اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع ۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوۃ السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہی جس کا مطلع و مقطع یہ ہے ۔“[20] خوش قسمتی سے یہی غزل ، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریا خاں افغانی کی بیاض سے دستیاب ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں ، وو دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوں کی زد میں آئی جب کشتیِ تعین
بحرِ فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں

خارج نیں کی ہے پیدا تمثال آئینے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں

سوزِ نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں

جب دل کے آستاں پے عشق آن کے پوکارا
پردے میں یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ ریختہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی گاہے گاہے ریختہ میں شعر کہنے لگے تھے - اس غزل کی زبان صاف ہے - فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا بیدل کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے - یہ صورت ان سب فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے - آرزو کی ریختہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ یہ وہی صاحبِ دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برِعظیم میں پھیلا ہوا ہے - نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن بیدل کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگِ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں مرزا مظہر کے زیرِ اثر اُبھرتا ہے -

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹ھ[۲۱]/۲۷-۱۷۲۶ع) ان سے دو شعر ریختہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہوگئی[۲۲] ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے - دوسرا یہ شعر جسے تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے ، مجموعۂ نغز میں قاسم نے ، عمدۂ منتخبہ میں سرور نے اور گلشنِ بیخار میں شیفتہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیالِ زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسباں پھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے - لیکن اس کے باوجود اس دور کی اُردو شاعری پر قبول کا براہِ راست اثر پڑا ہے - قبول فارسی کے پرگو صاحبِ دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اُردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا - نئے اُردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جِلا دی - اس دور کے فارسی گویوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اُردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو ، ہنرمندیوں اور باریکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا - اگر یہ لوگ اُردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی ، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی ، تو اُردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی - ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے -

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۰۷۵ھ؟ — ۱۱۴۰ھ/۱۶۶۴-۶۵ع — ۱۷۲۷ع) شاہ گل کے مرید اور بیدل کے شاگرد تھے ۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں ، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے ، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو اُنھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوانِ ولی[۲۳] میں نظر آتی ہے ۔ شیخ سعد اللہ ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن تخلص اختیار کیا تھا ، فارسی کے صاحب دیوان اور پرگو شاعر تھے ۔ ان کی فارسی شاعری میں فکرِ شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے ۔ اس غزل[۲۴] میں بھی ، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی ، یہی روایت کارفرما ہے ۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے[۲۵] کہ شاہ گلشن نثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے ۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا ۔ فنِ موسیقی میں ایسی مہارت رکھتے تھے کہ کاملانِ فن انھیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے ۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ''یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون باز پرس

ف۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے (سرو آزاد ص ۱۹۹ ، لاہور ۱۹۱۳ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۴۱ھ دیا ہے لیکن بندرا بن داس خوشگو نے ، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے (''فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشنِ فیض چیدہ'' — سفینۂ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۴۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع ''جائے گلشن بہ بہشت ابدی'' سے تاریخ رحلت ۱۱۴۰ھ/ ۱۷۲۷ع نکالنے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ اُنھوں نے ۶۵ سال کی عمر میں حویلی محمد ناصر میں ، جو صدر بازار میں واقع ہے ، مرضِ اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شنبہ ۲۱ جمادی الاولی ۱۱۴۰ھ کو وفات پائی اور احدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینۂ خوشگو ص ۱۶۸) ۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا ۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر ، جو خوشگو نے دی ہیں ، سال وفات ۱۱۴۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سال پیدائش ۱۰۷۵ھ/۱۶۶۴-۶۵ع متعین ہو جاتا ہے ۔ (ج - ج)

کرے گا۔"۲۶ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دنیائے معانی نظر آئی اور اسی کے زیرِ اثر اُنھوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع ، تراکیب و بندش ، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اُردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شمالی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اُردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوگیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تبرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعثِ برکت سمجھ کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوانِ ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سروِ عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں پھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

دیوانِ ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے پہلے مصرعے میں چستی اور روانی ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری پن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے پیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے ، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی ، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی فتح گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے۲۷ اور صاحبِ 'کلمات الشعرا' محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے ، بعد میں بیدل سے وابستہ ہو گئے۔۲۸ "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ ''آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے ، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے''[۲۹] یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے - یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ ''ارادۂ سیاحت''[۳۰] سے نکل کھڑے ہوئے اور ''۲۲ سال احمد آباد ، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے - اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے''[۳۱] اور یہیں ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ع[۳۲] میں وفات پائی - خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ ، جو شاہ گلشن کے ذیل میں خوشگو نے دی ہیں ، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں ''اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے - میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضرِ خدمت ہوکر ان کے گلشنِ فیض سے گل چینی کی ہے -''[۳۳] اس بحث سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع سے وفات ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے - اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۸۷-۱۶۸۶ع سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع تک وہ احمد آباد گجرات ، اورنگ آباد اور دوسرے بلاد دکن میں گھومتے رہے - محمد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے)[۳۴] کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوتے رہے -[۳۵] اس کے معنی یہ ہوئے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ع کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ع کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی - واضح رہے کہ ولی کا سال وفات ، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع — ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوتا ہے -[۳۶]

تاریخِ ادب میں شاہ گلشن اُردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے - ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اُنھوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اُردو غزل نے اپنی روایت قائم کی - کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا - کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں - شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اُردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا -

شرف الدین علی خان پیام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھف/۱۷۴۴ع) محمد شاہی دور میں فارسی کے زبردست[37] صاحب دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔[38] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ''نظم ہائے رنگین و نثر ہائے متین دارد۔''[39] شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''ظاہرا دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔''[40] میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ریختہ میں بھی صاحب دیوان (ہے)''[41] لیکن کسی نے پیام کے دیوان ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابل ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''ریختہ بھی ایہام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔''[42] پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا[43] ہے کہ ہم وطنی و ہم محلگی کے باعث پیام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ پیام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا رتبۂ شاعری استادی کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میاں علی عظیم خلف شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیت شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامۂ مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۶ع) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان تاباں (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ص ۲۷۱) میں تاباں نے ''تجکوں جنت ہوئی نصیب پیام'' سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ قیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع) میں پیام کا سال وفات ۱۱۶۶ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا؛ (مولفہ لچھمی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۲۱) میں ''در اواسط عشرہ خامس بعد مآتہ و الف واقع شد'' یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۶۶ھ سال وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں مخلص نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق تاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع صحیح ہے۔ (ج - ج)

اس نسبتِ شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی :

از خواب عدم پیام تا چشم کشود — کسبِ سخن از اکابر خویش نمود
تعلیم گرش بشعر بے شرکت غیر — عموئے خودش محمد حامد بود

نادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگ ایہام میں پیام نے یہ دو شعر کہے تھے جو انند رام مخلص نے اپنی تصنیف ''وقائع بدائع''[۳۴] میں درج کیے ہیں :

دہلی کے کج کلاہ لڑکوں نے — کام عشاق کا تمام کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا — ٹوپی والوں نے قتل عام کیا

قدرت اللہ قاسم[۳۵] نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس شعر کا ہے ۔ شاید توارد ہوگیا ہو :

غمزۂ شوخ نے بہ نیم نگاہ — کام عشاق کا تمام کیا

پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر محمد افضل ثابت الہ آبادی نے اپنے قصیدۂ دالیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے :

اگر قبول نداری ز من چرا لکنی — ز آرزو و پیام و ز فائز استشہاد[۳۶]

پیام جیسے استادِ وقت کا ریختہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیقی اعتماد پیدا ہوتا ہے ۔ ان کے یہ شعر :

بات منصور کی فضولی ہے — ورنہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو بوس و کنار کی صورت — ہم ہیں امیدوار کی صورت
بے نوا ہوں زکاتِ حسن کی دے — او میاں مال دار کی صورت

لام نستعلیق کا ہے اس بتِ کافر کی زلف
ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں ، اور دوسرے فارسی کے ریختہ گویوں کی طرح ، انھوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے ۔ امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابلِ ذکر ہے ۔

مرزا محمد رضا قزلباش خان امید ہمدانی (۱۰۸۹ھ — ۱۱۵۹ھ[ف]/۱۶۷۸ع —

ف۔ ''صاحبِ تاریخِ محمدی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی عمر تقریباً ۷۰ برس تھی ۔ اس حساب سے ۱۰۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا ہے ۔'' مرزا محمد قزلباش خان امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ ، مطبوعہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۳۶ء) فارسی کے ان ریختہ گویوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی[۴۷] دور میں فارسی بولتے ہوئے اصفہان سے برعظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اُس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سید حسن رسول نما کے عرس میں نوجوان محمد تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا "آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں میں نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں۔"[۴۸] جہاندار شاہ کے دور سے خود قلعۂ معلٰی کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید برعظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالفقار خاں بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خاں کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرفراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہوگئے اور جب نظام الملک محمد شاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ھ میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور ایسے آئے کہ پھر یہیں کے ہو رہے۔[۴۹] اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "وسیع المشربی، تجرّد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔"[۵۰] امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ قاقشال نے لکھا ہے کہ "اس حُسن سے ترنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے۔ اس کے مکان پر حسینوں کا جمگھٹ رہتا تھا۔ تماشائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔"[۵۱] خوش باش، یارباش،

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔

غلام علی آزاد بلگرامی نے ع "یافتہ، جان دادہ قزلباش خان" تاریخ وفات ۱۱۵۹ھ نکالی ہے۔ سرو آزاد ص ۲۱۰ مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب افتخار نے بھی "در من تسع و خمسین و مآتہ و الف (۱۱۵۹ھ) در اختیار کردن سفر آخرت رضا بہ قضا داد" لکھا ہے۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵، الہ آباد ۱۹۴۰ء۔ تاریخ مظفری (قلمی) میں شمس الدین فقیر کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھیے ص ۱۶۲، مخطوطہ مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی۔

گرم جوش اور میرزا مزاج امید یہاں کے معاشرے میں ایسے گھل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے ۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر لوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے ۔[۵۲] خان آرزو ، شمس الدین فقیر ، والہ داغستانی ، محمد تقی میر ، آزاد بلگرامی ، حاکم لاہوری ، اشرف علی خان فغاں ، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے ۔ نعمت خاں سدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خاں جس دن تو سازِ ہستی کو ایک کونے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانونِ زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا ۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے ۔[۵۳] ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے ۔[۵۴]

برِعظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری ، موسیقی ، رقص ، جگت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے ۔ قائشال نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقلِ رسا سے کبت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا ۔“[۵۵] تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ[۵۶] ہے ۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں ، ایک مخزن نکات میں ہے اور ۹ گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں پانچ پانچ شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیلی کے ساتھ مخزن نکات میں بھی آیا ہے ۔ ان کے علاوہ ایک مصرع پر اشرف علی خاں فغاں نے بھی گرہ لگائی ہے ۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یار بن گھر میں عجب صحبت ہے ؎ در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل ہمارا اسے کرتا ہے رات ؎ غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا ؎ ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں پاسِ نفس لازم ہے ؎ شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زیرِ سرِ یار ؎ آج امید کوڈھب صحبت ہے

ایک اور غزل یہ ہے :

با نازِ حور و حسنِ ملک ، جلوۂ پری
بامن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی
رفتم بہ پیش و گفتم جانم فدائے تست
غصہ کیا و گالی دیا اور دکر لڑی

ایسی نہ سیتا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
کرتار نے نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
گفتم کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
گفتا کہ ڈاڑھی جار مغل تجھ کو کیا پڑی
گفتم امید وصل پہ ہم تیرے جیتا ہوں
گفتا کہ چل پرے وئی مارے تجھے مری

دوسرے دو شعر۵۷ یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ ڈرتا ہوں — الحفیظ الحفیظ کرتا ہوں
رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا — ٹال دیتا ہے ہنس کے راتوں میں

اشرف علی خاں فغاں کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ، یہ ہے :

شاہد حال ہے یہ مصرع امید فغاں — کاہے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواج ریختہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں ریختہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی ریختہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ، مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں لفظی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی (پڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی جار ، ریش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔ بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انھیں شعر میں اسی طرح باندھتے ہیں جس طرح وہ انھیں بولتے ہیں ، مثلاً ''کوڈھب'' بجائے کڈھب ۔ ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ''تقریباً چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے ۔۵۸ اُمید کے مصرعوں کی ساخت کو دیکھیے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں ریختہ میں ہندوستانی تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً سیتا ، بھوانی ، رادھکا ، اور کرتار وغیرہ ۔ بحیثیتِ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچا پکا مرکب ہے لیکن انجام کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عمدۃ الملک امیر خان انجام (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۲۷ دسمبر ۱۷۴۶ع) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، عالمگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب امیر خاں کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد[۶۰] میں سے تھے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔ اس دور میں علم مجلسی ہر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجام اس میں طاق تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیج نے میج[ف] کی جگہ لے لی تھی ۔ مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے چست فقروں سے محفل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اسراف بے جا کا شکار ہو ۔ طمطراق سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ پالکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے کام لیتا ہو ۔ انجام میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار امرائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، تاجی ، خوشگو ، والہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو انجام کے ہاں ٹھہرے اور انجام ہی نے انھیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔[۶۱] موتمن الدولہ اسحاق خان شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خان انسان بھی انجام کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔[۶۲] اس دور کے بیشتر نامی گویے اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتے تھے ۔ نوربائی ڈومنی کا ذکر ''مرقع دہلی'' میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجام کی منظورِ نظر تھی اور انجام ہی کی طرح فقرہ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجام کم خواب کا پاجامہ پہنے ہوئے تھے کہ نور بائی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ''نواب صاحب آج

ف ۔ 'میج' میں نے یہ لفظ سیج کے قافیہ پر میدانِ جنگ کے معنی میں وضع کیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

گیا کافر پاجامہ پہنا ہے ۔" انجام نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "درو اندکے مسلمانی ہم ہست"٦٣ یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمانی بھی ہے ۔

محمد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے ۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور ۔ اسی لیے دربار معلیٰ میں فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی ۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا ۔ دربار معلیٰ میں امرائے عظام جمع تھے ۔ کسی نے کہا کہ مُلا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیشہ ور کے نام کے آخر میں 'بان" یا "گر" آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتھ بان ، فیل بان ، آہن گر وغیرہ ۔ انجام نے مخاطب سے فوراً کہا "ہاں سچ کہتے ہو مہربان"٦٤ بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے ۔ دربار معلیٰ کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے ۔ بادشاہ کے پاجامے میں مکھی گھس گئی ۔ انجام نے کہا جہاں پناہ آپ کیوں ملول ہوتے ہیں ۔ آپ ہی گوہ کھائے گی اور نکل جائے گی٦٥ ۔ بادشاہ ہنس پڑے ۔ ملال ذرا دیر کو دور ہو گیا ۔ ایک دن بادشاہ نے انجام سے سوال کیا کہ پوت ، سپوت اور کپوت میں کیا فرق ہے ۔ انجام نے فوراً جواب دیا حضرت ! پوت اسے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں ۔ کپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے یہ آپ کا غلام ۔ سپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک ۔ سعادت خان نے سنا تو بھنّا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا :

پسرِ نوح با بداں بنشست　　　خاندانِ نبوتش گم شد

انجام نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا :

سگِ اصحابِ کہف روزے چند　　　پئے نیکاں گرفت و مردم شد٦٦

اسی حاضر جوابی سے انجام برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا ۔ مرہٹوں نے امیر الامرا کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا ۔ واپس آنے تو انجام نے اس واقعے کی یہ تاریخ٦٧ کہی :

رفتند بر مرہٹہ و خوردند ہر دو گوہ
تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ　　　(۱۱۴۷ھ)

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نواب خانِ دوران دلی آئے تو انجام نے کہا :

نواب آئے ہمارے بھاگ آئے[۶۸]

امیر خان انجام نے نادر شاہ کو بھی اپنی بذلہ سنجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ھ کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجام بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔[۶۹] نظام الملک آصف جاہ اور اعتماد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ ''اگر عمدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے''[۷۰] بادشاہ نے اسی سال انجام کو الہ آباد کی صوبیداری پر بھیج دیا۔[۷۱] ۱۱۵۶ھ / ۱۷۴۳ع میں بادشاہ نے پھر طلب کیا ۔ یہاں آ کر بادشاہ پر انجام کا دباؤ بڑھ گیا ۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوانِ خاص میں داخل ہو ہی رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا جمدھر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا ۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اموال کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن نوکروں نے ، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں ، اموال اور لاش پر قبضہ کر لیا ۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجام کی میت دفن ہوئی ۔[۷۲] ناجی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم میں یارو یہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ع برآمد ہوتے ہیں : ع

ہائے حاتم امیر خاں جی مرد[۷۳]

انجام اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالاتِ زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اجاگر ہو سکے ۔

انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہانت اور طویل قیام کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے ۔ اُنھوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ مُکرنیاں بھی کہیں[۷۴] ۔ پہیلی اور مکرنی اس دور میں علمِ مجلسی کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے بُوجھنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے ۔ فارسی

شاعری میں وہ بیدل کے شاگرد تھے اور ریختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے۔ شاعری ان کی مجلسی ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ تھی اس لیے اُنھوں نے جو کچھ کہا اس کے نمونے فارسی و اُردو تذکروں میں محفوظ ہیں اور یہی ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے۔ مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ''گلشن ہند'' میں انجام کی یہ دو غزلیں دی ہیں:

کیوں بلایا بھیڑ میں کیا مجھ سے نادانی ہوئی
دختر رز بزم میں آ شرم سے پانی ہوئی
کل محیطِ عشق کے صدموں سے پانی تھی نجات
کشتیِ دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
ہر پری تمثال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
ٹوٹتے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
نعش میری دیکھ کے مقتل میں یوں کہنے لگے
کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
کیا کہوں انجام میں اس عشق کے آغاز کوں
دوست داروں کی محبت دشمنِ جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے:

ٹک تو فرصت دے کہ ہو لیں رخصت اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
منہ ترا تکتے ہیں سب اقلیم حسن و عشق کے
تو ہی بتلا دے کریں کس سے تری فریاد ہم
دل تو ہے داغِ غلامی سے تری طاؤس وار
سامنے قمری کے گو ہیں سرو ساں آزاد ہم
اب کسی نے دل جلایا مہربانی سے تو کیا
عمر مانندِ شرر جب کر چلے برباد ہم
ساتھ اپنے سر کے تھا انجام پاسِ تمکنت
شکر ہے تڑپھے نہ زیرِ خنجرِ فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر[۵۷] یہ ہیں:

ہم سوں چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
ظالم کسی کو مار، کسی کو جلا گیا

قفس کے بیچ بلبل نے تڑپھ کر جی دیا اپنا
کسو بے درد نے شاید کہا ہوگا بہار آئی
گیا مری آہ ، کیسا صنم کی نگاہ
ایک ترکش کے تیر ہیں واللہ
چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہرگز رفو
سوزنِ تدبیر بھی گو سو برس سیتی رہے
دور سے آئے تھے ساقی سن کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہی چلے اب ایک پیمانے کو ہم
کیوں نہیں لیتا ہماری تو خبر اے بے خبر
کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجام کی شاعری میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے ۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا سایہ دکھائی دیتا ہے ۔ محیطِ عشق ، کشتیِ دل ، پری تمثال اور آئینہ وہ مرکبات اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں ۔ انجام کی شاعری میں دو باتیں اور قابلِ توجہ ہیں ۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے ، الفاظ اس دور کے لحاظ سے چاؤ کے ساتھ استعمال میں آرہے ہیں ۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور دونوں مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں ۔ یہاں وہ اُکھڑا اُکھڑا پن نہیں ہے جو قزلباش خاں امید کی شاعری میں ملتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ انجام اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں : مثلاً بزم ، کشتی ، آئینہ ، صیاد ، باغ ، حسن و عشق ، داغ ، طاؤس ، قمری ، سرو ، شرر ، خنجر ، پند ، واعظ ، قفس ، بلبل ، بہار ، تیر ، ترکش ، چاک ، رفو ، سوزن ، تقدیر ، تدبیر ، ساقی ، میخانہ ، پیالہ ، درد و غم وغیرہ ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے ریختہ گویوں میں انجام یقیناً قابلِ توجہ ہیں ۔

محمد شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے ، جس میں مردانہ پن کے بجائے زنانہ پن پیدا ہوگیا تھا ، انجام نے ریختہ کے مقابلے میں ایک نئی صنفِ سخن "ریختی" کے نام سے ایجاد کی ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ "ریختہ کے مقابلے میں جو مذکّر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی ۔"[۶۷] یہ وہی صنفِ سخن ہے جو اودھ کی تہذیب میں ، جہاں محمد شاہی دور کا رنگ دربار اور معاشرے پر چھایا ہوا تھا ، نہایت مقبول ہوئی ۔ انجام کی ریختی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایجاد و اولیت کا سہرا انھی کے سر ہے -

اٹھارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے - اُردو شاعری میں ہر طرف ایہام کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شمال سے دکن تک پھیل گئے ہیں - فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابلِ ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو ریختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اُردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں - اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے ریختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

۱- اسلامک کلچر : (انگریزی) عزیز احمد ، ص ۲۵۱ ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع -

۲- دادِ سخن (۱۱۵۹ھ) : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، راولپنڈی ۱۹۷۴ع -

۳- "افضلِ اہلِ زمانہ" تاریخ ولادت ہے اور "معزّ الدین محمد موسوی رفت" تاریخِ وفات ہے - کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۱۰۰ و ۱۰۲ ، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور -

۴- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۲۸۶ ، نولکشور پریس کانپور ۱۸۶۷ع -

۵- نکات الشعرا : ص ۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۶- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، (حصہ اول) ص ۲۵ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، سلسلۂ نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۳۳ع -

۷- کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۸ ، شیخ مبارک علی ، لاہور -

۸- روزِ روشن : مظفر حسین صبا ، ص ۸۹۴ ، کتب خانہ رازی ، طہران ۱۳۴۳ھ -

۹- گلشنِ وحدت : مرتبہ مولانا عبداللہ خاں و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۴ ، ادارۂ مجددیہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ع -

۱۰- مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : محمد اکرام چغتائی ، ص ۲۳۷ تا ۲۳۵ مطبوعہ فنون لاہور ، شمارہ نمبر ۷ ، دسمبر ۱۹۶۶ع - مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی بیاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرۂ کیفی دہلوی میں موجود ہے اور بقولِ مرتب یہ قطعہ ۱۱۷۶ھ سے قبل کا ہے -

۱۱- لفظ "انتخاب" سے تاریخ ولادت اور ع "از عالم رفت میرزا بیدل گفت" سے تاریخ وفات نکلتی ہیں - سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۳- ایضاً : ص ۱۱۴ -

۱۴- جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی ، ص ۹۵ ، مطبع نور الانوار آرہ ۱۳۰۲ھ -

۱۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۲۳ -

۱۶- جلوۂ خضر : ص ۹۸ -

۱۷- رسالہ اُردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ع -

۱۸- دیوانِ خواجہ میر درد (قلمی) : مخزونہ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۱۹- جلوۂ خضر : ص ۹۷ -

۲۰- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۲۱- "کنج معنی بود کرد افلاک در زیر زمین" سے ۱۱۳۹ھ برآمد ہوتے ہیں — سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۲۷ ، رفاہ عام پریس لاہور ۱۹۱۳ع -

۲۲- میرزا عبدالغنی بیگ قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۸۱ ، ۸۲ سہ ماہی "اُردو" کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۹ع -

۲۳- دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۴ع -

۲۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۲۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۷ -

۲۶- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمٰن شروانی ، ص ۴۹ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ع -

۲۷- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۲۸- کلیات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور -
۲۹- ایضاً : ص ۹۹ و حاشیہ ص ۹۶ -
۳۰- سرو آزاد : ص ۱۹۹ -
۳۱- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۵ -
۳۲- ایضاً : ص ۱۶۸ -
۳۳- ایضاً : ص ۱۶۷ -
۳۴- کلیات الشعرا : ص ۹۶ -
۳۵- ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -
۳۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات - ڈاکٹر جمیل جالبی ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ع اور تاریخ ادب اُردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ع -
۳۷- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۳۸- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
۳۹- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۴۰- تذکرۂ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۴۱- نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۴۳- مجمع النفائس (قلمی) سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۴۴- وقائع بدائع : انند رام مخلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ع -
۴۵- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -
۴۶- تذکرہ گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -

۴۷- ''در ابتدائے سلطنت خلد منزل بہادر شاہ بہ ہندوستان رسید و بدستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ خلف الصدق آصف الدولہ اسد خان بمنصب ہزاری و خطاب قزلباش خان معزز و ممتاز گردید'' - تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۱۲۰۲ھ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۴۸- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴۹- سرو آزاد ، ص ۲۱۰ -
۵۰- صحفِ ابراہیم ، قلمی نسخہ برلن (شاعر نمبر ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی -
۵۱- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاقشال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اُردو ۱۹۶۱ع -
۵۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۵۳- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
۵۴- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ٦ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
۵۵- تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ -
۵٦- نکات الشعرا : ص ۷ ، ۸ - مخزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۷ - گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰٦ع -
۵۷- مجموعۂ نغز میں اُمید کے ترجمے میں (ص ۱۷) ایک اور شعر ملتا ہے :
یار گھر جاتا ہے یارو کیا کروں ہائے گھر جاتا ہے یارو کیا کروں
یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے مغل خان سبقت از اقربائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاقشال نے اسے میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاقشال کا صبیہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) -
۵۸- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ع تا نومبر ۱۹٦۰ع -
۵۹- تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱٦۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۶۰- احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی : مرزا ضیاء الدین بیگ ، ص ۲۴۴ ، کراچی ۱۹۷۵ع -
۶۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۴ع -
۶۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۹۲ ، مطبوعہ "معاصر" پٹنہ -
۶۳- ۶۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۷۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۶۵- ۶۶- طبقات الشعرا : ص ۷۰ -
۶۷- ۶۸- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۴ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع -
۶۹- انجام : کلب علی خان فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ع -
۷۰- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۴۳ ب ، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۷۱- "یک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو ہہ صوبیداری الہآباد مقرر کردہ مرخّص نمود" تذکرۂ بے جگر (قلمی) انڈیا آفس ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -
۷۲- مفتاح التواریخ : ص ۳۲۵ -
۷۳- دیوان قدیم شاہ حاتم : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۷۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۴ -
۷۵- شعر ۱ ، ۲ گلشن سخن (مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع) میں ، شعر ۳ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امراللہ الہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر نجیب قریشی ، ص ۳۱ ، عام مجلسی کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ع) میں اور شعر ۴ ، ۵ ، ۶ طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع) میں درج ہیں -
۷۶- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۲۱ "و نیز بدان کہ نظر این ماجرا احوال شعرائے ریختہ ہند است و آن شعرے است بہ زبان ہندی اہل اردوئے ہند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج ہندوستان است و سابق در دکن رواج داشت بہ زبان ہماں ملک ۔"

ص ۱۲۶ "اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزون می نمود ۔ چنانچہ قدوة السالکین ، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست ۔"

ص ۱۲۸ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"

ص ۱۲۹ "طبعے درست دارد ۔"

ص ۱۳۰ "جوانے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال پیش فقیر مشق کردہ ۔"

ص ۱۳۰ "اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمائش اطعمہ ہندوانہ می نمود ۔ فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ ۔

ص ۱۳۰ (الحال در گجرات بسر می برد) ۔"

ص ۱۳۱ "ظاہرا دیوان ریختہ مرتب ہم ساختہ ، دیوانش بہم نرسیدہ ۔"

ص ۱۳۱ "صاحب دیوان ریختہ نیز ۔"

ص ۱۳۱ "ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائج آن وقت بود می گفت ۔"

ص ۱۳۲ "خوش باشد کہ من درین ایام دو شعر ریختہ موزون کردہ ام ۔"

ص ۱۳۳ "بوسعتِ مشرب مجرّدانہ و بے قیدانہ زندگی می کرد ۔"

ص ۱۳۳ "بہ قانونے سرود میخواند کہ مطربان کسبی باسماع نوائے آن درمقام حیرت می آمدند ، در کلبہ اش مجمع خوبان می شد ۔ بدیدنِ تماشائے رقص شوق مفرط داشت ۔"

ص ۱۳۳ "باآنکہ ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبت و دوہرہ می فہمید ۔"

ص ۱۳۵ ''قریب چهل سال کہ درین ملک است زبانش بلہجۂ ہندی خوب نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فهمد ۔''

ص ۱۳۶ ''نواب صاحب ! امروز چہ ازار کاثر پوشیده اند ۔''

ص ۱۳۸ ''اگر عمدة الملک در حضور می باشد بودند ما نمی شود ۔''

ص ۱۴۰ ''مقابلِ ریختہ کہ لفظے است مذکر ریختی تصنیف نموده ۔''

● ● ●

دوسرا باب

فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۰۹۹ھ[۱] — ۱۱۶۹ھ/۱۶۸۷-۸۸ — ۱۷۵۶ع) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خان اور تخلص آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اُردو میں انھوں نے تقریباً ۲۷ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخِ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے اُنھوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انھوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انھیں راستہ دکھایا اور بقول میر ''اس فنِ بے اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا ۔''[۲] میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''تمام ثقہ استادانِ فنِ ریختہ بھی انھی بزرگوار کے شاگرد ہیں ۔''[۳] میر نے آرزو کو ''اوستاد و پیر و مرشدِ بندہ''[۴] کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔[۵] شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔[۶] مضمون[۷] ، یک رنگ ، آنند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔[۸] اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انھوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انھیں اصولِ فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتماد پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر فخر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے اپنے مکان پر ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ''مراختے'' کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقات یہیں ہوئی تھی ۔[۹]

شمال میں اُردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگِ سخن اس کے آگے ماند پڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ''فارسی شاعری کا رخ تمثیل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا۔''[۱۰]
اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اُردو شاعری کا رخ ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے ، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اُردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی ۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوہرا کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیرِ اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا ۔ پہلے رنگِ سخن کے ''استادِ بے مثل'' آبرو ہیں ، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے نامور شعرا میر ، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں ۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ پُرآشوب دور تھا ۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا ۔ مرہٹوں کا عروج و زوال ، صوبے داروں کی خود مختاری ، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں ، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام ، احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو ، جو محمد شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں دہلی آئے ، تقریباً ۳۷ سال تک (سوائے ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ع میں نواب موتمن الدولہ اسحق خاں شوستری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے ۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو ، جن کے والد موتمن الدولہ اسحق خاں شوشتری سے وہ بیس سال وابستہ رہے ، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے ۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا ۔[۱۱] آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر ''طمع''[۱۲] کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں ، جو بیرون وکیل پورہ[۱۳] انند رام مخلص کے مکان کے قریب بنوایا تھا ، دفن کر دیے گئے ۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی ۔ گوالیار میں ان کی ننھیال تھی ۔ باپ کی طرف سے حضرت نصیرالدین چراغ دہلی کے بھانجے شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالیاری شطاری سے ان کا سلسلۂ نسب ملتا ہے ۔[۱۴] ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنھوں نے ایک مثنوی ''حسن و عشق'' کے نام سے لکھی تھی ۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں[۱۵]

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے "قصہ کامروپ و کام لتا" کو متین و پرزور انداز میں موزوں کیا تھا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۱۰۷۱ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ع میں لکھی گئی تھی ، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھتے وقت ان کے سامنے نہیں تھی - اس میں کامروپ و کام لتا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ "منوہر و مدمالتی" کے قصے کو مثنوی‌ف کا موضوع بنایا ہے - یہی غلطی غلام علی آزاد بلگرامی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے "چمنستان شعرا" میں کی ہے - یہ وہی قصہ ہے جسے غواصی نے اپنی مثنوی "گلشنِ عشق" میں بھی بیان کیا ہے -

---

ف - اس مثنوی کا نام "حسن و عشق" ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواندم
ہم او را نامِ "حسن و عشق" ماندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۱۰۷۱ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ع میں تصنیف ہوئی :

ز تاریخِ عرب کردم شمارے
بہ ہفتاد و یک افزودم ہزارے (۱۰۷۱ھ)
(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں "کامروپ و کام‌لتا" کی نہیں بلکہ منوہر و مدمالت کی داستان نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز نیکوئی منوہر کرد نامش
بدست تربیت داد انتظامش (ورق ۹ ب)
سخن دانے کہ تاریخ جہاں خواند
سخن از حال مدمالت چنیں راند (ورق ۲۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدیں چہ داری استطاعت
کہ گوئی نعتِ او ، اے بے بضاعت (ورق ۹)
حسامی ہاں بمطلب زود باشی
زباں را کند کن در خود تراشی (ورق ۲۳ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آگرہ آنے کا بھی ذکر ملتا ہے - اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر لسانیات ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اُردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فنِ تاریخ گوئی اور علمِ عروض میں بھی استادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اُردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف[16] کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوین : دیوانِ آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔

دیوانِ آرزو ، شفیعائی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، دیوانِ سلیم کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، دیوانِ فغانی کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

آتی ہے کہ حسام الدین حسامی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار ایں لالہ بشکفت
حصار سبز گلشن آفریں گفت
حصار دلکشا شہر دل افروز
کہ بادہ ہمچو نام خویش فیروز
وطن گاہ من و نزہت گہ دہر
زمین فیض بخش و عنبریں بحر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے ، "فتح اللہ الحسنی الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ربیع الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ بخیرہ بندر سورت" میں لکھا ۔ یہ مخطوطہ (ق ف $\frac{۳}{۲۲۹}$) انجمن ترقی اُردو کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوانِ آرزو ، دیوانِ کمال خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنویات : مثنوی ''شورِ عشق'' ، معروف بہ ''سوز و ساز'' ۔ زلالی کی مثنوی 'محمود و ایاز' کے جواب میں ۔

مثنوی ''جوش و خروش'' ، لوعی کی مثنوی ''سوز و گداز'' کے جواب میں ۔

مثنوی ''مہر و ماہ'' شاعر سلیم کی مثنوی ''قضا و قدر'' کے جواب میں ۔

مثنوی ''عالمِ آب'' ، ساقی نامۂ ظہوری کے جواب میں ۔

لغات : سراج اللغات ـــــ قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغِ ہدایت ـــــ شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ''اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہلِ ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، فصحائے اہلِ زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں ، تردد پیدا ہو گیا ہے . . . اس لیے زبان دانانِ ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویانِ ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔''[۱۷]

''نوادر الالفاظ'' میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ''غرایب اللغات'' کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اُردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں یہ زیر تالیف تھی ۔[۱۸]

علمِ لغت : مثمر ـــــ یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ''المزہر'' کے طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۳۱ اصلوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توافقِ الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔[19]

فن بلاغت : عطیۂ کبریٰ ـــــ علمِ بیان میں۔
موہبتِ عظمیٰ ـــــ علمِ معانی میں۔

شرح : خیابان ـــــ شرح گلستان سعدی، شگوفہ زار ـ شرح سکندر نامہ، شرح قصائدِ عرفی۔

سراج وہاج ـــــ حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے۔[20]

نقد و نظر : تنبیہ الغافلین ـــــ حزیںؔ کے اشعار پر تنقید۔ "مجمع النفائس" میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں "تنبیہ العارفین" لکھا ہے۔[21] ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔

سراج منیر ـــــ ابوالبرکات منیر لاہوری نے عرفی، طالب، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے۔

داد سخن ـــــ ملّا شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی۔ منیر لاہوری نے اس کا محاکمہ کیا۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم محاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا۔

تذکرہ : مجمع النفائس ـــــ اس میں ۱،۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے۔ یہ ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء میں مکمل ہوا۔ آرزو کے ایک شاگرد سناتھ سنگھ بیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع "گلزار خیال اہل معنی جہان" سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

متفرقات : پیام شوق ـــــ خطوط کا مجموعہ۔
گلزار خیال ـــــ موسم بہار اور ہولی۔
آبروئے سخن ـــــ در صفت حوض و فوارہ و تاک۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے۔ انھوں نے لسانی، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہلِ علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی ۔ اُردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اُردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اُردو الفاظ کا مقابلہ کرکے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی ۔ انھوں نے نہ صرف اُردو و فارسی کے توافق کا مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا ۔ ''مثمر'' میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے ۔

(۲) 'اُردو' کا لفظ زبان اُردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ[۲۲] میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ، مثلاً :

(الف) ''و در اُردوئے معلیٰ می باشیم شنیدہ ایم ۔''

(ب) ''لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبانِ اکبر آباد و شاہ جہاں آباد نیست ۔''

(ج) ''لیکن لکھتوڑا در عرف اُردو وغیرہ بہ معنی حرفت ناز و غرور است ۔''

(د) ''لیکن پڑھنا زبان اُردو و اہل شہرہانیست ۔''

(۳) آرزو نے اُردو شعرا میں اعتماد پیدا کرکے انھیں ریختہ میں بطرزِ فارسی شعر کہنے پر مائل کیا ۔

(۴) آرزو نے سبکِ ہندی کو سبکِ ایرانی کے مقابلے میں کھڑا کرکے ، برعظیم کے مخصوص تہذیبی ، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر ، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے ۔ اسی بحث کے ذیل میں اُردو زبان کے قواعد ، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جا بجا اشارے کیے ۔ اُردو املا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے ۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی ، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی ۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ ، جن کا ذکر اُوپر آ چکا ہے ، اُردو لغت نویسی اور اُردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے ۔

میر عبدالواسع ہانسوی نے عہد اورنگ زیب میں ''غرائب اللغات'' کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اُردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ''غیر معروف نام ، بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو''[۲۳] خان آرزو کی نظر سے ''غرائبُ اللغات'' گزری تو انھیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں ۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت ، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔ اور از سر نو ''غرائب اللغات'' کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ''نوادر الالفاظ'' رکھا ۔ اس لغت کا مقصد بیان کرتے ہوئے آرزو نے لکھا ''ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کامگار اور عالم نامدار نے فنِ لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ''غرائب اللغات'' ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ کو ، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ یہاں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں ، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے ۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا ۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے''[۲۴] :

آرزو کا دائرۂ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا ۔ ''غرائب اللغات'' ''نوادر الالفاظ'' کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح ، الفاظ کے اضافے ، لسانی مباحث ، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے ۔ عبدالواسع ہانسوی نے اُردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے ، مثلاً جچہ (زچہ) ، ریحل (رحل) ، آفتاوا (آفتابہ) ، پجاوا (پزاوہ) ، چرکھی (چرخی) وغیرہ ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں ۔ اسی طرح ''غرائب'' میں عبدالواسع ہانسوی نے ''چھرا'' کے معنی ''اُسترا'' دیے ہیں ۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا ۔ اُسترا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا قصائی یا ڈاکو کے پاس ۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا اُسترا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا ۔ نظامی نے پندرھویں صدی کے اوائل میں اپنی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ''[۲۵]

میں اسے انھی معنی میں استعمال کیا ہے :

مرو وہ دولنگی جو ہو دھر سیتیں   شکر در دہاں استرہ آستیں

خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ''امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چھرے کے معنی اُسترے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے ۔۲٦ ہانسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا ۔ اسی لیے ''نوادر ، غرائب پر ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ''نوادر'' میں آرزو نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا ۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اُردو الفاظ کے مخارج پر بحث کرکے تقابلی لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ ''توافق لسانین'' کا نام دیتے ہیں ۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کتابی (سنسکرت) ہے ۔ لفظ ''ہری'' کے تحت بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ''ساچق'' کہتے ہیں ۔ چکو ، ترکی لفظ ''چقو'' کا اُردو روپ ہے ۔ ''چلون'' کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف ''چیق'' ہے جو ترکی لفظ ''چغ'' کی فارسی شکل ہے ۔ لفظ ''چیرا'' کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اُردو لفظ ہے جو ''بسبب عامیت'' فارسی میں مستعمل ہو گیا ہے ۔ ''دلال'' کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے ۔ ''غول'' ترکی لفظ ہے ۔ کجاوا ، جس کے معنی ''محمل شتر'' ہیں ، فارسی لفظ ہے ۔ اسی طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی روزمرہ کے لیے اُردو میں کیا روزمرہ ہے ، مثلاً ''ابر شود'' کے ذیل میں لکھا ہے کہ اس کا اُردو مترادف ''بادل اُٹھے'' ہے ۔ ''جنیت'' کے ذیل میں لکھا ہے کہ جنیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں 'برات' کا لفظ مستعمل ہے ۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ''غلط عوام'' ہوتا ہے آرزو اس کی بھی نشان‌دہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ''روش'' عوام میں ''روس'' ہو گیا ہے ۔ کنکرہ ، عوام میں کنکورہ ہو گیا ہے ۔ اسی طرح وہ ہندی کتابی (سنسکرت) ، گوالیاری ، جیسے وہ افصح زبان ہائے ہند کہتے ہیں ، راجستھانی ، کشمیری ، پنجابی ، زبانِ اکبر آباد ، زبانِ شاہ جہاں آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں ۔

''توافقِ لسانین پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اولیت شمار کیا ہے ۔ ''مثمر'' میں لکھا ہے کہ ''فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے ۔"۲۷ توافقِ لسانین کے تعلق سے "نوادر" میں جابجا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر ، آپ ، اجوائن ، آچار ، اڈا ، است ، اگست ، الاچی ، انگشت ، اوریب ، بڑ ، بسورنا ، بھو ، ناو ، پرمیو ، پھونک ، پیلو ، تانا ، ترونا ، ترمتی ، تھل ، تھوک ، توبڑا ، ٹوپ ، جوا ، چھاج ، چاکو ، چار ، چھوکرا ، چوہرا ، چوچی ، داد ، داکھ ، دھانے ، رندک ، ریٹھا ، سن ، گھڑی ، کچھوا ، کف ، کلال ، کیس ، کاجر ، گردن ، گوہ ، لترا ، لٹو ، لنگر ، لنگوٹا ، ماپ ، مگرمچھ ، مہانی ، ناخدا ، نری ، ہچکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں ۔ اس اعتبار سے نوادر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اُردو علم اللسان کی پہلی کتاب ہے ۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں ، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ پھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے ۔ یہاں کا آڑو ترش ہوتا ہے جب کہ کابل ، کشمیر اور ولایت کا شیریں ، رس دار اور ملائم ہوتا ہے ۔ ارتھی بمعنی جنازہ موتے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا ۔ تنباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا ۔ پہلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا ۔ جیہر کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زیور ہے جسے ہندو اور دہقانی عورتیں پیر میں پہنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ "کوجری" بھی اسی طرح کا زیور ہے اور "پاو رنجن" بھی اسی میل کا زیور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے ۔ "ڈلی" کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ "ڈلی" دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہملہ سے بدل کر دلی ہو گیا اور دہلی اسی لفظ کا معرّب ہے ۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں ۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے ایلچی اور دوسرے بادشاہ زادے ملکِ خطا و ختن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے "کت" مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں ۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھٹ کا رواج تھا ۔

تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں ، مثلاً لفظ "بگھار" کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ نواب مغفور و مبرور موتمن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک مغل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں ۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا ، بہت دیر تک سوچتا رہا ۔ پھر کہنے لگا کہ ''بکار'' تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہلِ ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی ۔ اسی طرح یسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطینِ ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ سنبوسہ' بے سن کی خواہش ہے ۔ بیگم سمجھ گئیں اور لکھا کہ سنبوسہ' بے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا ۔ نکتہ یہ ہے کہ 'سنبوسہ' اگر بغیر س اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے ۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ بہ پیغام کہاں مل سکتا ہے ؟

(۳) ''نوادر'' میں آرزو اصولِ املا و اصولِ لغت کی طرف بھی اکثر اشارات کرتے ہیں ، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا ۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص ، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جانے لگے ۔[۲۸] ایسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخلِ لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے ، مثلاً ''خط زن'' دراصل ''قط زن'' ہے اور چونکہ اہلِ ہند قاف ، صاد ، ضاد ، طا ، ظا ، عین ، غین ، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا بے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ ہرگز نہیں دیا جا سکتا ۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرنے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا ۔[۲۹]

(۴) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادرِ سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اُردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کرکے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادرِ سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جا سکتی ۔[۳۰] دادِ سخن (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کے مقدمہ دوم[۳۱] میں بھی آرزو نے اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے ۔

(۵) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے مختفی پر ختم ہوتا ہے اہلِ ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ) ، چلّا (چلّہ) لیکن فارسیاں ایسے ہندی لفظ کو ، جو الف پر ختم ہوتا ہے ، ہائے مختفی سے لکھتے ہیں جیسے بنگالا کو بنگالہ ، مالوا کو مالوہ ، روپیا کو روپیہ ۔ اس لیے اُردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے مختفی سے لکھنا غلط ہے ۔[۳۲] چمچا فارسی لفظ ہے کہ اہلِ ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں ۔[۳۳] اسی طرح پھندنا ، تقشا الف سے لکھا جاتا

ہے[۳۴] اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولا ہی لکھا اور بولا جاتا ہے[۳۵] اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفاتر کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندوی الفاظ مثلاً بنگالہ ، مالوہ ، لسوڑہ وغیرہ کو ہائے مختفی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے مختفی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔[۳۶]

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آ کر اُردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسپغول ، آفتاوا ، اوربپ ، بقچا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ، نواڑ ، سوغات جلاہہ ، شاہ بالا[۳۷] وغیرہ اس زمانے میں اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اولجھانا ، چڑاونا ، لٹاونا واؤ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج یہی الفاظ اُکسانا ، اُلجھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں بڑہھنا ، ہالپھنا بولے جاتے تھے ۔ آج انھیں بڑہنا ، ہانپنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اُردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ کرختگی کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڑ سے بولے جاتے ہیں اُس دور میں ڈ سے بولے جاتے تھے ، مثلاً بلڈھنا ، پاڈہ ، پیڈو ، چھوڈنا ، ساڈھو ، کڈھی ، کاڈھا ، گڈیا ، ساڈھی ، مسوڈھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ قصباتیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھیے :

انگڑائی : حالتے کہ بہ سبب کاہلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی در بدن پیدا شود ۔ (ص ۳۰)

اونگھ : مقدمۂ خواب ۔ (ص ۴۴)

اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ رفتہ باشد ۔ (ص ۴۶)

باسی : چیزے کہ شب برآن گزرد مثل طعام و گل ۔ (ص ۵۶)

بھاپ : بخارے کہ از آبِ گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان برآید ۔ (ص ۶۰)

پڑبڑانا : از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۴۲)

بسورنا : ساختن رو برائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را باشد ۔ (ص ۴۳)

بھوبھل : خاکستر سوزاں کہ در آتش ماندہ باشد ۔ (ص ۸۷)

بولدا باندی : کم کم باران ابر ۔ (ص ۸۹)

پُڑی یا پُڑا : کاغذے کہ چیزے درآں نہادہ پیچند مثل قرنفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

تالی : ہر دو دست بہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)

چٹاخ سے چوماں لینا : بوسہ گرفتن باآواز ۔ (ص ۲۰۰)

دیورانی جٹھانی : دو زن کہ در نکاح دو برادر باشند ۔ زنِ برادرِ کلاں را جٹھانی و زن برادر خورد را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

گیلڑ : پسر شوئے از زن دیگر و پسر زن از شوئے دیگر ۔ اگر پسر باشد پُسندر و اگر دختر باشد دُختندر ۔ (ص ۳۸۵)

لغت نویسی میں تشریحِ معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے بھی آرزو ایک اہم لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی ''خوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی''[۳۸] نے چار چاند لگا دیے تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''ان کا مرتبہ والا ریختہ سے بالا تر ہے لیکن کبھی کبھی تفننِ طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبعِ عالی سے کہہ لیتے ہیں ۔''[۳۹] اُردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اُردو کلام میں بھی ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و محاورہ کے برجستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اُردو شاعری فارسی کے

دوسرے ریختہ گویوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

جان تجھ پر کچھ اعتماد نہیں زندگانی کا کیا بھروسا ہے

اس شعر میں "جان" سے صنعت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزوِ شعر بن گیا ہے ۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات پروانے کی اُلفت ستی روتے روتے
شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
داغ چھوٹا نہیں ، یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے
کس پریرو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
کہ میں دیوانہ اٹھا خواب سے سوتے سوتے
غیر لوٹے ہے صنم مفت ترے خط کی بہار
ہم یونہی اشک کے دانے رہے بوتے بوتے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگیِ اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شمالی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں ۔ جب آرزو کہتے ہیں :

عبث دل بیکسی پہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خانے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
زاہد نے آج اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے

تو وہ اُردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتماد پیدا کرتے ہیں ۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اٹھ کر تیری برابری کو
کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا نسخہ پہنچا ہے عاشقوں تک
کیا کوئی جانتا ہے اس کیمیا گری کو
اس تند خو صنم سے ملنے لگا ہے جب سے
ہر کوئی مانتا ہے میری دلاوری کو
اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہار بیٹھے
بادِ صبا یہ کہنا اس دل ربا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہیں ترستے
اے آرزو ہوا کیا بختوں کی یاوری کو

آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنج تیر آہ سے میرے زبس کھینچا
لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا
مرے شوخِ خراباتی کی کیفیت نہ کچھ پوچھو
بہارِ حسن کو دی آب اس نے جب چرس[۴۰] کھینچا
رہا جوش بہار اس فصل گر یوں ہی تو بلبل نے
چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
کہا یوں صاحبِ محمل نے سن کر سوز مجنوں کا
تکلف کیا جو نالہ بے اثر مثلِ جرس کھینچا
نزاکت رشتۂ اُلفت کی دیکھو سانس دشمن کی
خبردار آرزو ٹک گرم کر تارِ نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں ۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ ابتذال جو محمد شاہی دور کی زوال آمادہ تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا ۔ یہاں ہمیں فارسی شاعری کی سنجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوٹ سی محسوس ہوتی ہے ۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر ، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے ۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دیا تھا ۔ مراختوں میں بھی ایہام مقبول تھا اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گویوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

ہرگز نظر نہ آیا ہم کو سجن ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہرن ہمارا
تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سخن ہمارا
دریا عرق میں ڈوبا تجھ سیم تن کے آگے
موتی نے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے
کھول کر بند قبا کو ملک دل غارت کیا
کیا حصارِ قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے
کیا لعل۔ قیمتی دیکھو جھوٹھا نکل گیا
رکھے سیپارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن کے بیچ گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنمائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتماد پیدا کیا ۔ آبرو ، یک رنگ ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے ۔ ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے تازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتماد پیدا ہوا ۔ سودا ، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے ۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگِ سخن کے نقاشِ اول ہیں ۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ اُنھوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آبیاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنمائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کیے تھے ۔ فنِ شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی ۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے ۔ شعرا اور اہلِ علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انھیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے ۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ سفینۂ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔[۳۱] مخلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے ۔[۳۲] حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں ۔“[۳۳] خواجہ محمد یحییٰ خاں خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی ۔[۳۴] عاشقی نے نشترِ عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رفیع سودا ”موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خاں آرزو سے اصلاح لیتا تھا ۔“[۳۵] گردیزی نے لکھا ہے کہ ”میاں آبرو و میاں مضمون ، جنھوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے ، ان سے استفادۂ سخن کیا ہے اور انھی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے ۔“[۳۶] ٹیک چند بہار نے اپنی مشہور لغت ”بہار عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے ۔ انند رام مخلص نے ”مراۃ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے ۔ ایسے راہنما ، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں ، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں ۔ میر قدرت اللہ قاسم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علمائے اہلِ حق کے امام کہلاتے ہیں اسی طرح شعرائے اُردو خان آرزو کے عیال کہلائے جاتے رہیں گے ۔“[۳۷]

انند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی رواجِ زمانہ اور آرزو کی تحریکِ ریختہ کے زیر اثر ہی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

انند رام مخلص ۱۱۱۱ھ[۴۸] - ۱۱۶۴ھ (۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ — ۵۱ - ۱۷۵۰ع) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع وقائع میں مخلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گجپت رائے کی بدولت امیر الامراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ ہردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ ہردے رام محمد شاہ کے وزیر اعظم اعتماد الدولہ محمد امین خان بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔[۴۹] اس خاندانی پس منظر میں مخلص ۱۱۳۲ھ/ ۲۰ - ۱۷۱۹ع میں اعتماد الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۳ھ/۴۱ - ۱۷۴۰ع میں ''رائے رایاں'' کا خطاب ملا۔[۵۰] خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری مخلص نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسیا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے کتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ مخلص نے خود لکھا ہے کہ ''کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔''[۵۱] پہلے بیدل سے مشقِ سخن کی اور پھر آرزو سے ''مشور و مربوط''[۵۲] رہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ''اس کے حسنِ اخلاق، انسانیت اور وفا کوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہاں آباد میں فقیر آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۳۳ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے پہلو تہی نہیں کی ہے۔''[۵۳] خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرز صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ ''اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔''[۵۴] آرزو نے لکھا ہے کہ ''فنِ شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔''[۵۵] لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھمی نرائن شفیق نے لکھا ہے کہ ''اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔''[۵۶] مخلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیفِ نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر کتبِ تاریخ میں نہیں ملتے۔ مخلص کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) کارنامۂ عشق۵۷ (۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مملوکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) رقعات (۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع) ۔ اس مجموعے میں ۳۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتماد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، محمد یار ، قزلباش خان اُمید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلدستۂ اسرار۵۸ ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے مخلص کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامۂ عشق (۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع) ، اس میں ملک محمد جائسی کی پدماوت کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پربھا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، مخلص نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ع) ، اس میں مخلص نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و محاورات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اُردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جابجا ملتی ہیں ۔ ''یہ کتاب نہ ہوتی تو مخلص کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔''۵۹

(٦) چمنستان (۱۱۵۹ھ/۱۷۴٦ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ''مرآۃ الاصطلاح'' اور ''وقائع بدائع'' میں آ چکی ہیں ۔

(۷) وقائع بدائع ،٦۰ اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، مخلص ان کا عینی شاہد ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیام دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے برہان الملک سعادت خاں کی وہ سازش بھی سامنے آتی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر نامہ ، صفر ۱۱۵۸ھ/۲۷ فروری ۱۷۴۵ع کو محمد شاہ نے نواب سید علی محمد خاں بہادر کے خلاف اعلانِ جنگ کرکے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ محمد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ مخلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامچہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ امرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دوانیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) پری خانہ ، (۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع) مخلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ "پری خانہ" خطاطی و مصوری کا مرقع ہے جس کا دیباچہ مخلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مرقع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ "اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا ۔"[۶۱] اور مخلص کے وہ تین شعر بھی دیے ہیں جو "برسر تصویرے" اس نے لکھے ہیں ۔

مخلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور مہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی نثری تصانیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا انشا پرداز و پُرگو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے ریختہ میں شاعری کرکے اس دور کے ریختہ گویوں میں اعتماد پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے کلیاتِ نظمِ فارسی سے مخلص کا وہ اُردو کلام مرتب کیا ہے جو "اشعارِ ریختہ کہ کبھی کبھی تفریحِ طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں"[۶۲] کے تحت مخلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ مخلص نے اپنے فارسی و اُردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اُردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۲۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس "انتخاب" میں ہے ۔ مخلص کے کل اشعار کی تعداد ۳۲ ہے ۔ مخلص کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کریں گے فصلِ گل سے دھوم ، آشنا ہے باغباں اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہرباں اپنا

خدا سے ٹک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بیچارے کی
گیا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہان اپنا
ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیاں اپنا
بھرا ہے دردمندی کا دھواں اس کے دماغ اندر
دکھایا چاہیے لالہ کوں داغِ خوں چکاں اپنا
غزالاں بیچ چرچا ہے ترے مژگان و ابرو کا
ہمے بھی ٹک دکھایو اے میاں ترکش کماں اپنا

اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دنبالہ دار پیارے کی من ہرن ہیں ہرن منارے کی
زلف پٹھے منے چھپانا کیا ہم سے بھی پیچ اے تمارے کی

جنوں پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
بہار آئی دوانے ، کچھ خبر ہے ؟
خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جمالی ہے
عرق سے لیں تری چاہِ ذقن گویا گلالی ہے
مل کے اون مژگاں نے ابر سوں کیا دل کو تلف
مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
دھوم آونے کی کس کی گلشن منے پڑی ہے
ہاتھ ارگجے کا پیالہ نرگس لیسے کھڑی ہے

مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے پیچ زلفاں کا کس نے کھولا ہے
ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا یا پری کا اڑن کھٹولا ہے

صبا یوں عرض کر ان لاڈلی زلفوں کی خدمت میں
بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا پھر تمہارا ہے
چھپا مت آوتی ہے توں صبا اس گل کے کوچے میں
بیاں بارے تو کر کس حال میں مخلص ہمارا ہے

مخلص کے اُردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان ایہام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا اثر تھا لیکن تفنّنِ طبع کے باوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ ریختہ میں بھی مخلص وہی علامات و اشارات مثلاً فصل گل ، باغباں ، چمن ، عندلیب ، گلشن ، نرگس ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مژگاں ، ابرو ، ترکش ، کماں ، چشم ، جنوں ،

دل ، عقل ، بہار ، خط ، لب ، زلف ، قفس ، مشک ، حنا ، صبا ، کوچہ ، داغ ، دوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات بھی وہی ہیں ۔ مخلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہنا چاہتا ہے ۔ یہی مخلص کی قوت ہے اور تخلیقی سطح پر یہی اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند بہار کی ریختہ میں ہمیں جذبے کی کمک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۰۹۹ھ[ف] — ۱۱۸۰ھ(۱٦۸۷-۸۸—۱۷٦٦-٦۷ع) بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان کی مشہور زمانہ لغت ''بہار عجم'' فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی زبان اور اس کے استعمالِ الفاظ پر بہار کی گہری نظر تھی ۔[٦٣] اُنھوں نے بطور سیاحت ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔[٦٤] منشی دیبی پرشاد بشاش نے لکھا ہے کہ

ف ۔ بہار کے سنینِ ولادت و وفات نہیں ملتے لیکن وہ اشارات جو خود بہار نے ''بہار عجم'' میں دیے ہیں ان سے ان دونوں سنین کا تعین ہو سکتا ہے ۔ بہار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع میں مکمل ہوئی ۔ ''یادگار فقیر حقیر بہار'' اس کا مادۂ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود ''بہار عجم'' کے دیباچے (ص ۳ ، جلد اول ، مطبع سراجی محمد سعادت علی خان ۱۸٦٦ع) میں لکھا ہے کہ ''خاکسار بے اعتبار بہار کہ اس نیازمند کو آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔'' گویا ۱۱۵۲ھ میں بہار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بنتا ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی بہار مسلسل ''بہار عجم'' میں ترمیم و تنسیخ کرتے رہے اور جیسا کہ ''بہار عجم'' کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، اُنھوں نے اسے سات بار صاف کیا اور آٹھویں بار پھر صاف کرنا چاہتے تھے کہ قویٰ نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد الدرسن نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ ٹیک چند بہار سے حاصل کر لیا (بہار عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳) اور ۱۱۸۲ھ/ ۶۹-۱۷٦۸ع میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا عرصہ بھی لگا جو دونوں جلدوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ نہیں ہے تو بہار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ/٦۷-۱۷٦٦ع متعین کیا جا سکتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

بہار عجم ، جواہر الحروف ، ابطال ضرورت ، نوادر المصادر ، بہار بوستان ان کی تصانیف ہیں۔۶۵ ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف "جواہر الترکیب" کا نام لیا ہے۔۶۶ وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی - ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اُردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے - بہار کے اُردو کلام کو دیکھ کر ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے - انہیں زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے - یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلّف بر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت

کہتے ہیں عندلیب گرفتار مجھ کو دیکھ
اُمید چھوٹنے کی نہیں اس بہار بیچ

دل ہمارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن
کس سے یہ سیکھے ہو تم لے کر مُکر جانے کی طرح

وہی یک ریسماں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زنّار کہتے ہیں

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنّار کہتے ہیں

نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا گل
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل

گیا ہے عشق کی رہ بیچ ہا برہنہ بہار
تمام دشت ہے پُرخار دیکھیے کیا ہو

ناز بے جا و لطف بے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ

کوئی کس ساتھ فصلِ گل میں دل کو پرچاوے
نہ ساقی ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہمدم ہے

ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گو ہمارے بیش ہوں کچھ مغفرت کم ہے

نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خراباتی کیا ، تجھ کوں مناجاتی

بہار کے کلام میں فارسی روایتِ غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اُردو پن بھی نمایاں ہے اور یہی اُردو پن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے ۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے ۔ بہار کے ہاں بھی یہ رنگِ شاعری ملتا ہے :

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بِن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظورِ سیرِ لالہ جو ہو اس بہار بیچ
پھولا ہے خوب دیکھ دلِ داغ دار بیچ
کنعاں نے ماہ مصر میں کب سطلنت کری
کم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

بہار کے ہاں زبان و بیان صاف ہیں ۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے ۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اُردو ہے ، اسی لیے جب ہم بہار کے کلام کا مقابلہ قزلباش خاں اُمید یا مخلص سے کرتے ہیں تو ہمیں بہار کے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے ۔

خانِ دوراں ، نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں درگاہ ۱۱۲۲ھ؍۶۷ - ۱۱۸۰ھ (۱۷۱۰ — ۶۷ - ۱۷۶۶ع) ان شعرا میں ہیں جنھوں نے نہ صرف فارسی و اُردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو محمد شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتی ہے ۔ "مرقع دہلی" اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے ۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے ۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا ۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاجی ، نغمہ سرائی ، میرزائیت ، مے نوشی ، رقص و سرود ، امرد پرستی ، مخنث بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے ۔ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا گل کھلتے تھے ۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومنیاں تھیں جن کی ادائے دلفریب پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا ۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں ۔ کون کون سے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے ۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

یک رخا ہوگیا تھا اور بے اخلاقے لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور امرائے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامچہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خاں جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۳۹ - ۱۷۳۸ع میں دکن سے دلی آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر محمد شاہ پر یہ پڑا کہ اس نے ساز و نوا کو یکم قلم موقوف کر دیا۔ ''سوانح نادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و نوا سے منحرف ہوگیا اور ارباب نغمہ کو بالکلیہ موقوف کر دیا۔''۶۸ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریختہ کا رواج عام ہوگیا تھا۔ منقبت کہنے میں جاوید خان،۶۹ مرثیہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔۷۰ محمد نعیم ریختہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں کرتے تھے۔۷۱ محفلوں میں فارسی اور ریختہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اُردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ''در ہمیں محفل چھل پہل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔''۷۲

اسد خاں اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں:۷۳

بغیر اس کے کہو کون شاہ مرداں ہے
خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر

مرثیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرد ہے زہر نوش
موتی کے دل میں چھید ہے، نیلم سیاہ پوش
اس دکھ سے آتش دل یاقوت ہے خموش
مرجان لہو و لعل بدخشاں لہو لہو

پہلا شعر درگاہ کے اس قصیدے کا ہے جو منقبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ''بلائے ناگہانی'' کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول بک رہی تھی اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولۂ توپ اور صدائے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان پھٹے جاتے تھے ۔ درگاہ اسی تردد میں تھے کہ آنکھ لگ گئی ۔ خواب میں ایک "پیر نورانی" کو دیکھا جنھوں نے :

کہا کمال عنایت سے کیا ہے فکر تجھے
ہے تیرے کام کا حامی امامِ جن و بشر
شہ سریر کرامت ، امیر کل امیر
ولیِ حضرت مولیٰ وصیِ پیغمبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں ۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے :

اسیر پنجہ تعذیب صامت و ناطق
غریق لجہ تخریب ہے گا سب لشکر
نہیں ہے تختہ بازار پر اناج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سبھی نقد و جنس ہے کمتر
گیہوں کی جنس ہے نایاب مثل آدم خوب
مثال مُہن نظر آتی نہیں ہے اب تنور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش خوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت پہ باکمال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو ماجرا عالم
نہیں ہے ہمتِ اک جو کسی میں بل کمتر
نظر بچا کے نکلتے نہ ہوویں قرب و جوار
فقیر و سائل و محتاج نوکر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
کہیں جوار جوار از رجوع جوع بقر
غنی فقیر سبھی مبتلا بسرغ بسرغ
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطر
اکل گیا ہے رئیسوں کا بھی پلیتھن اب
تلاش دال اُڑاتے ہیں دوڑتے گھر گھر
خراب حال ہوا ہے دواب پچھا سب
زبون و خستہ و مجروح ، لنگ اور لاغر

ہوا ہے رتلی و السی کا تیل گھی کے عوض
بجائے روغن بادام ہے کا تیل کرو
نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
چنے کا ساگ کبھو اور کرر کبھو گاجر
ہوا ہے قحط سے سب ذی حیات کو تہوکا
بشر کو جوع بقر اور بقر کو جوع شتر
غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضیع و شریف
غنی فقیر سبھی احتیاج میں مضطر
تمام روز کمر بستہ سب غنی و دنی
ہے زیر بار دواب غریب شام و سحر
رئیس وقت ہے قائم نفیر درہمہ وقت
اسان طوطیٔ بے نطق طائر بے پر
ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
ہزار حیف مسیحا صفت ہیں تابع خر

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور سودا و میر کا نمونۂ شاعری معلوم ہوتا ہے ۔ فارسی تراکیب کا جماؤ ، الفاظ کا دروبست ، لہجے کی گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں ۔ اس پر فارسی قصیدے کی روایت کا اثر نمایاں ہے ۔ اُردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شمال کی جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے ۔ یہ قصیدہ منقبت میں لکھا گیا ہے لیکن اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے ۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے ایک ریختہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے ۔

میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۱۱۶ھ[۴۳] — ۱۲۰۰ھ (۱۷۰۴-۱۷۸۶ء)
جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی دھوم مچی ہوئی تھی ، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے ۔ ان کا اُردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے نہیں دی جا سکتی ۔ آزاد بلگرامی نے اپنے حالاتِ زندگی نہ صرف 'سرو آزاد' اور دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں[۴۵] بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں ، جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا ، ان کے حالات درج ہیں ۔ ان کے شاگرد تمنا اورنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ ''جو اشعار ان کے دیوان فصیح البیان سے انتخاب ہوئے ، اس سیرگاہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں"۷٦ اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دیے ہیں :

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا
کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشاں ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاناں ہے

تمنا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا اُردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا ۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اُردو میں بھی شاعری کرتے تھے ، تین اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے ۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے "قصیدۂ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب بھیجا ۔"۷۷ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں جواب لکھا تھا ۔"۷۸ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "ایک روز خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا ۔ ان ایام میں ان کی ہندوی مع تین جزو نقل کی اور ایک تالیف میں ، جس کا نام انتخابِ حاکم ہے شامل کر لی ۔"۷۹ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "حضرت آزاد اگرچہ عربی فارسی کے شاعرِ مسلّم الثبوت تھے مگر حسبِ رواجِ زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے ۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خلف سید نور الہدی کی "تاریخ میلاد" میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے ۔ اُس کے آخر میں ایک شعر عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لگایا ہے ۔ وہ یہ ہے :

بھلی تاریکھ ہندی موں بکھانی رہے آنند سوں یہ پتر گیانی

اور کبھی کبھی حسبِ رواجِ زمانہ اُردو میں بھی فرمایا ہے ۔ چنانچہ ایک شعر تذکرۂ "سخنِ شعرا" میں لکھا ہے :

گیا دھواں دھار اوس مسی سے اوس کے ہے تحریر لب
دل جلوں کا یہ ہے دودِ آہ دامن گیر لب۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صمدانی کا یہ کہنا کہ "آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر نہیں کہتے تھے ، وہ اس کو اپنے مرتبۂ عالی سے پست و دوں سمجھتے تھے"۸۱ کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔

آزاد بلگرامی ، جنھوں نے تقریباً پوری بارھویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے دیکھی تھی ، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ان کی عربی کو دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے ۔ ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور فصحا و بلغا میں مقبول

ہیں ۔"۸۲ عربی میں اُنھوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے ۔ دیوانِ فارسی کے علاوہ 'السبعۃ السیارہ' میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۱۱۷۹ھ تا ۱۱۹۴ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ تا ۱۷۸۰ع) کا کلام شامل ہے ۔ بہت سے اُردو شعرا ان کے شاگرد تھے ۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں ماثر الکرام (۱۱۶۶ھ/۵۳-۱۷۵۲ع) سرو آزاد (۱۱۶۶ھ) ، خزانۂ عامرہ (۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ع) کی وجہ سے ہے جو مستند ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ایک اور کتاب نواب صمصام الدولہ شاہنواز خاں کی "ماثر الامرا" ہے ۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خاں ہیں لیکن ۱۱۷۱ھ/۵۸ - ۱۷۵۷ع میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا ۔ اسی لوٹ میں "ماثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا ۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انھیں دوبارہ لکھ کر از سرِ نو مرتب کیا ۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے ۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اُردو فارسی کی جگہ ضرور لے رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اُردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے ۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے ۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب ، اظہار کے سانچوں ، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے ۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے ۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب ، اصناف ، موضوعات ، بحور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا ۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانتے نے "طربیۂ خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی تو کہا کہ اس نے لاطینی کے بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں ، وہ ان کے پیچھے ہیں ۔"۸۳ لیکن اس کے باوجود موضوعات ، اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے ۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اُس وقت پیش آئی تھی جب انھوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعۂ اظہار بنایا ۔ انھوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب ، اصناف ، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا ۔ ہوریس نے کہا "میرے دوستو ! میں یہ

کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں ۔"[۸۴] یہی صورت اٹھارویں صدی میں اُردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی ۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اُردو ادب کو پیش آئی تھی ۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اُردو میں صرف تفننِ طبع کے لیے لکھ رہے تھے ، خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔ انھوں نے اس دور کے اُردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا ۔ فارسی شعرا اُردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اُردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے ۔ ایہام گوئی کے پیچھے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی ۔ تمثیلیہ شاعری کے پیچھے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی ۔ تازہ گوئی کے پیچھے خان آرزو اور مرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی ۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اُردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر ، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے ۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ سب مضامینِ فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انھیں اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ۔"[۸۵] اور اسی پس منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں ۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا ۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا ۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے اُردو شعرا کو راستہ دکھایا ، انھیں اُردو زبان میں شعر کہنے کے گُر سکھائے ، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کرکے اُردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا ۔ اس سے معاشرے کی وہ چھپی ہوئی خواہش بھی پوری ہوگئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ایرانیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا ۔ اس دور کی اُردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کردی ۔ یہ وہ صورتِ حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا ۔

حواشی

۱۔ "لزل غیب" سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے ۔ سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۱۴ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع ، "بگو ، آن جان معنی آرزو رفت" سے تاریخ وفات نکلتی ہے ۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ،

ص ۲۳۱ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۲- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی ، ص ۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۳- نکات الشعرا : ص ۳ -

۴- ایضاً : ص ۴ -

۵- مجموعۂ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۴۴ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -

۶- مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۴۷۶ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی -

۷- نکات الشعرا : ص ۱۶ -

۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۴۲ ، ۶۴ ، ۶۸ ، ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۹- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور -

۱۰- اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۱ ، لاہور ۱۹۶۴ع -

۱۱- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۱۲- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۵۷ ، انجمن اُردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۱۳- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۲۰ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۴- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۱۵- مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸۶ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱۶- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۳۴ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی اور "داد سخن" آرزو ، مرتبہ دکتر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، ۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۱۷- چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۳۹۰ھ -

۱۸- لفظ بیساکھی کے ذیل میں اس سنہ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ دیکھیے نوادر

الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ع -

۱۹- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۴ع - "مثمر" ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے مخطوطے سے مرتب کرکے اورینٹل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -

۲۰- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -

۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل بر اعتراضات بر اشعار شیخ علی حزیں قریب سہ ہزار بیت" (قلمی) (ورق ۳۴ ب) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۲۲- نوادر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۴ ، (ب) ص ۲۴۸ ، (ج) ص ۳۴ ، (د) ص ۴۴۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ع -

۲۳- غرائب اللغات (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۴- نوادر الالفاظ : ص ۳ -

۲۵- مثنوی کدم راؤ پدم راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -

۲۶- نوادر الالفاظ : ص ۲۰۷ -

۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۲۸- نوادر الالفاظ : ص ۲۴ -
۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -

۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ -
۳۱- داد سخن : ص ۷ -

۳۲- نوادر الالفاظ ، ص ۷۶ ، ص ۲۰۹ -
۳۳- ایضاً : ص ۲۱۳ -

۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ -
۳۵- ایضاً : ص ۳۰۶ -

۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -

۳۷- مقدمہ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۶ -

۳۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ع -

۳۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۴ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۴۰- چرس : دلو کلاں کہ گاواں کشند - نوادر الالفاظ ۲۰۲ -

۴۱- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۴۲- ایضاً : ص ۳۲۱ -
۴۳- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

۴۴- ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ -

۴۵- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۴۶- تذکرہ ریختہ گویان : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۴۷- مجموعہٗ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۴۸- مراۃ الاصطلاح لکھتے وقت مخلص ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں اپنی عمر ۴۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ع متعین ہوتا ہے -
دیباچہ سفر نامہٗ مخلص : ڈاکٹر سید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ع -
نشتر عشق (قلمی) : حسین قلی خان ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سالِ وفات ۱۱۶۴ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں :
"وفات مخلص بعارضہ نفث الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد -"

۴۹- سفرنامہٗ مخلص : ص ۷ (دیباچہ) -

۵۰- ایضاً : ص ۲۰ -
۵۱- ایضاً : ص ۲۴ -

۵۲ ، ۵۳- مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۳۳۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۵۴- سفینہٗ خوشگو : ص ۳۲۳ -
۵۵- مجمع النفائس : ورق ۳۳۹ ب -

۵۶- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -

۵۷- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ع -

۵۸- سفرنامہٗ مخلص : دیباچہ ص ۴۰ -

۵۹- سفرنامہٗ مخلص : (دیباچہ) ص ۴۴ -

۶۰- اقتباس وقائع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۴۱ع تا نومبر ۱۹۵۰ع -

۶۱- سفینہٗ خوشگو : ص ۳۲۳ -

۶۲- آنند رام مخلص کے اُردو شعر : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۵۰ - ۵۹ ،

معاصر حصہ اول ، پٹنہ ، بہار ۔

۶۳- مجموعۂ لغز : ص ۱۱۳ ، ۱۱۵ -

۶۴- گلشن ہند : ص ۶۳ -

۶۵- تذکرۂ آثار الشعرائے ہنود : منشی دیبی پرشاد بشاش ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ع -

۶۶- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ع -

۶۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ - مطبع و سنہ ندارد -

۶۸- ایضاً : ص ۸۰ -
۶۹- ایضاً : ص ۵۰ -

۷۰- ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ -

۷۱- ایضاً : ص ۵۵ -
۷۲- ایضاً : ص ۶۰ -

۷۳- گل عجائب : اسد خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ع -

۷۴- آزاد بلگرامی : عبدالرزاق قریشی ، ص ۶۵ ، معارف ۱ جلد ۸۹ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۲ع - ''آہ غلام علی آزاد'' سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے ، ص ۳۵ -

۷۵- ''ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و درمیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ'' - گل عجائب : اسد اللہ خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ع -

۷۶- ایضاً : ص ۳ -

۷۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۷۸- مردم دیدہ : ص ۳۳ -
۷۹- ایضاً : ص ۳۵ -

۸۰- جلوۂ خضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الانوار آرہ ، ۱۳۰۲ھ -

۸۱- حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صمدانی ، ص ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ع -

۸۲- عقدِ ثریا : ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۳ع -

۸۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ع -

۸۴- ایضاً : ص ۲۳۰ -

۸۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۴۸ ''این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ ۔''

ص ۱۴۸ ''ہمہ استادان مضبوط فن ریختہ ہم شاگردان آن بزرگوارند ۔''

ص ۱۵۲ ''لغات مندرجہ این کتاب دو قسم است ۔ قسم اول الفاظیست کہ معنی آن مشکل بود و اکثر اہل ہند برآن اطلاع نداشتند ۔ قسم دوم لغاتیکہ معنی آن اگرچہ معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمرہ فصحائے اہل زبان بعضے را تردد بہم رسیدہ . . . چون برخے از فارسی گویان ِ ہند را تصرف کونہ در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان ہندی دست و دادہ آوردن . . . پس ایں نسخہ مفید ست مر فارسی گویان ہند را نہ زبان دانان ِ ایران و توران ۔''

ص ۱۵۴ ''اسماے غیر مشہور و اشیاے موفورہ و الفاظ غیر مانوسہ معانی بین الانام مذکورہ را بہ عبارات واضحہ و اشارات لائحہ بیان نماید تا فائدہ آن عام و نفع آن تام باشد ۔''

ص ۱۵۵ ''یکے از فضلائے کامگار و علمائے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نمودہ مسمٰی بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن مرقوم فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا سقمے بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ دریں باب بقلم آوردہ ، جائیکہ سہو و خطائے معلوم گرد اشارت بدان نمودہ و نیز آنچہ بہ تتبع ناقص ایں کمال دوست درآمد برآن افزود ۔''

ص ۱۵۶ ''در رسالہ منظومہ امیر خسرو چھرا بہ معنی استرہ است و در قصبات ہندوستان نیز ہمیں است ۔''

ص ۱۵۶ ''تا الیوم ہیچ کس بہ دریافت توافق زبان ہندی و فارسی با آن ہمہ کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر محققان بہ ایں فن متوجہ نہ شدہ اند الا فقیر آرزو ۔''

ص ۱۶۰ ''مرتبہ والا بش از ریختہ بالاتر است اما گاہ گاہ بہ تقریبے بنا بر

تفننِ طبع یک دو بیت از طبع عالیش سر می زد ۔"

ص ۱۶۳ "دیوان خود را بخدمتش بردم کہ بنظر تعمق و تامل مطالعہ نمودہ از حسن و قبحش آگاہی باید بخشید ۔"

ص ۱۶۳ "بسبب موزونیت طبع باغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔"

ص ۱۶۳ "میان آبرو و میان مضمون کہ بنائے ریختہ ایشان ریختہ اند استنباط سخن باو دادند و زبان ریختہ ازو گرفتہ اند ۔"

ص ۱۶۴ "کتاب خانہ حاصلِ عمرِ من است ۔"

ص ۱۶۴ "حسنِ اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا نوشتہ شد ۔ باعث بودن فقیر آرزو در شاہجہان آباد دہلی اخلاص اوست ۔ از مدت سی و سہ سال تا الیوم سررشتہ کمال محبت و مودت را از دست ندادہ ۔"

ص ۱۶۴ "شاعرے معنی تلاش خوش زبانی مثل او دریں جزو زمان کمیاب است ۔"

ص ۱۶۴ "در فن شعر و انشا کتب متعددہ دارد ۔"

ص ۱۶۴ "شعر فارسیش کہ خیلے عزوبت دارد برالسنہ عوام و خواص جاری است ۔"

ص ۱۶۶ "بخوبی آں ہیچ دیباچہ بنظری نیامدہ ۔"

ص ۱۶۶ "اشعار ریختہ کہ گاہے بنا بر تفریح طبع گفتہ می شود ۔"

ص ۱۶۸ "خاکسار بے اعتبار بہار کہ ایں نیازمند را از بدوِ شعور تا ایں زمان کہ سال پنجاہ و سوم از عمر طبعی است ۔"

ص ۱۷۱ "از سوانح نادر شاہی مزاج پادشاہ دین پناہ از استماع ساز و نوا انحراف ورزیدہ و اربابِ نغمہ را یک قلم موقوف گردیدہ ۔"

ص ۱۷۲ "اشعاریکہ از دیوان فصیح البیان او التقاط و اقتباس یافتہ ، برنظارگیانِ ایں سیرگاہ چنیں عرض می شود ۔"

ص ۱۷۳ "ما قصیدہ عربی و یک غزل ہندوی جوابے فرستادہ ۔"

ص ۱۷۳ "سابق از کمال شوق ہندوی جوابے فرستادہ ۔"

ص ۱۷۳ "روزے بخالد خان مغفور آرزوئے مرحوم اتفاق افتاد ۔ در ہمان ایام ہندوی ایشان مع سہ جزو نقل برداشت و در نسخہ مسمی بہ "انتخاب حاکم" مرقوم نمود ۔"

ص ۱۷۳ "عربیش بر فنون دیگر ترجیح دارد ۔ تصانیف او بہ لغت عرب تا بہ یمن رسیدہ و مقبول فصحا و بلغا گردیدہ ۔"

ص ۱۷۶ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختۂ خود بکار ببر ۔"

• • •

فصل سوم

پہلا باب

ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے

شاعری کی پہلی تحریک : ایہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان جعفر زٹلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں دلّی پہنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہوگئے ۔[1] اس دیوان کو دیکھ کر شمال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں ۔ اس سے پہلے شمال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوانِ اردو نہیں دیکھا تھا ۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ''جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا ۔''[2] اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج ، آہنگ ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں ۔ اس دیوان میں ، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح ، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی ، فلسفہ و تصوف ، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات و مشاہدات بھی ۔ اس میں مسلماتِ شاعری بھی وہی تھے جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے ۔ اس کلام کو دیکھ کر لئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اردو میں تھی ۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا ۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوانِ ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا ۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی ، داؤد اورنگ آبادی ، فقیر اللہ آزاد ، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں ۔ گجرات میں اشرف ، ثناءاللہ ثنا ، رضی ، عبدالولی عزلت ، پنجاب میں

شاہ مراد[۳] ، سندھ میں میر محمود صابر ، دہلی میں آبرو ، ناجی ، مضمون ، حاتم ، یکرنگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں ۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے اس اعترافِ اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا:

تجھ مثال اے سراج بعد ولی
کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا
(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبۂ شاعری بحال کیا
(داؤد اورنگ آبادی)

علی کی ہے قسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی یہی ہے
(داؤد اورنگ آبادی)

سن ریختہ ولی کا ، دل خوش ہوا ہے صابر
حقا زفکر روشن ہے الوری کے مانند (میر محمود صابر)

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)

آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)

ولی ریختے بیچ استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب (آبرو)

و لیکن تتبع میں کہنا سخن
کرے فیض سوں فکر میں کامیاب (آبرو)

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ (حاتم)

ہے جب سوں شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا (اشرف گجراتی)
جو قبرستاں میں کوئی شعر ناجی کا پڑھے جا کر
کفن کو چاک کر کر آفریں کہتا ولی نکلے (ناجی)
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا (شاہ تراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے ۔ ہر شاعر نے ، اپنی پسند کے مطابق ، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا ۔ آبرو ، مضمون ، ناجی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر ، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی ، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی ۔ یہ طرزِ شاعری ، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا ، اتنا مقبول ہوا کہ بر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا ۔ یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی ، ولی کا بنیادی رنگِ سخن نہ ہونے کے باوجود ، کیسے شمال میں ریختہ کے عام رواج کے ساتھ ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی ۔ یہ نظامِ قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل اُگتی ہے ۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی ۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین ، شمال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا ۔

یہ دور بر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا ۔ پرانی اقدار ، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا ، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا ۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا ۔ وہ کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے ، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے کرکٹ میں گم ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق تنے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا :

دلی میں دردِ دل کوں کوئی پوچھتا نہیں
مجھ کوں قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود پتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی ۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں ۔ ایرانی و تورانی امرا ، ملک و قوم سے بے نیاز ہو کر ، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے ۔ سعادت خاں برہان الملک نے امیر الامرائی کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے ، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی بلا کر وہ قتلِ عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا خون آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے ۔

آدمی درکار نئیں سرکار میں حیوان ڈھونڈھ
کون بوجھے یاں سپاہی کے تئیں گھوڑا نہیں (آبرو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی ۔ امراء ، اکابرین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے ۔ ہر شخص اسرافِ بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نمائش پر زور دے رہا تھا ۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا ۔ ثنویت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا ۔ سارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے ۔ وہی چیز اور وہی بات کامیاب تھی جس کے دو رخ تھے ۔ اسی تہذیبی ، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں ، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح ، نئے اُردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ رنگِ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اُردو شاعری کی ''پہلی ادبی تحریک'' بن گیا ۔ ایہام گوئی کی بنیاد ''معنی یابی و تلاشِ مضمون تازہ'' پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی ، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے ، انھیں شاعری میں تلاش کیا جائے ۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آئی تھی اور اپنا اظہار بازاروں ، میلوں ٹھیلوں ، عُرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی ۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے کوٹھے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں جمتیں ، مے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم ، ناز و ادا اور لٹک مٹک سے جنسی جذبات برانگیختہ کیے جاتے ۔ فقرے بازی ، ضلع جُگت ، لطیفوں اور پھبتیوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا ۔ ایہام ، رعایتِ لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دیتے ۔ جو اس فن میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا ۔ عمدۃ الملک امیر خان انجام کی کامیابی کا بھی یہی راز تھا ۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی فضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور محمد شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی ۔ اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی ۔ ہر چیز اور ہر عمل کے دو معنی ہوگئے تھے ۔ مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو کبھی اکبر ، جہانگیر ، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا ۔ پہلے بادشاہ انتظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے لیے دادِ عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیاش نہیں تھا ۔ اس کے عیش اور ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا ، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیاش ایک ہی تصویر کے دو رخ تھے ۔ اسی طرح امراء کا کارِ منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا ۔ تلوار باندھنا امراء کے لیے ضروری تھا تاکہ وقتِ نبرد اسے استعمال کرسکیں ۔ اب زرنگار تلواریں نیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ انھیں دیکھ کر امیر کے منصب کا تعین کیا جا سکے ۔ اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بن گئی تھی ۔ سپاہی بانکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی ۔ عیش پرستی اس تہذیب کا عام رویہ تھا ۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کنائے استعمال کرتا ہے ۔ وہ اپنے دل کی بات چھپانا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے ۔ اس کے لیے وہ ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے پر تو انکشاف ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے ۔ عشق و عاشقی کے سلسلے میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے ۔ ایہام گوئی اس معاشرے کی اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی ۔

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی پیدا کرتا ہے یا پھر ایک ذو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب بہم پہنچاتا ہے ۔ یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں ۔ اول الذکر کو ادماج اور آخر الذکر کو ایہام کہتے ہیں ۔ ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ ذو معنی ہو جس پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں اور دوسرے بعید ۔ اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں ۔ یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے ۔ وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ سنسکرت کے ”سلیش“[۳] سے جوڑتے ہیں ، بھول جاتے ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ ایہام کا شعر پڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ اس دور کے ایہام گویوں نے عام طور پر لفظوں ہی سے ایہام پیدا کیا ہے ۔ دوہے میں ، جو اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے ، عام طور پر یہی صورت ملتی ہے ۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے ۔

صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے ۔ ''صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں ۔''[5] اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے بازی لے جائے ۔ اعتدال ، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا ، ایہام گوئی میں بھی باقی نہ رہا اور تلاشِ ایہام میں مبتذل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے اور ایہام کی یہ خوبصورتی :

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک تو محلا (آبرو)

اِس پست سطح پر آ گئی :

دکھنی پسر کے زخم حائل گوں سو کتا
بولا کہ میں کُتا ہوں ترا اور گلے پٹا (آبرو)

نان جو بھیجے تو میدا ظلم کا مت رکھ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا توا (ناجی)

اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا ۔

صنعتِ ایہام ایسی کوئی قابل مذمت چیز نہیں ہے ۔ تہذیب یافتہ درباروں میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات کو کھل کر کہنے کے بجائے مُکتّھم میں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے ۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا ۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے ۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام (PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے ۔ یہ رجحان ، محمد شاہی دور کی طرح ، جب وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں ، مرزا مظہر جانجاں کی طرح ، ڈاکٹر جونسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتذل کہہ کر رد کردیا ۔ فرانس

میں لوئی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا ۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مبتذل کہہ کر رد کر دیتی ہیں ۔ یہی صورت محمد شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی ، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاۃ النظیر ، حسن تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں ۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں تہ داری پیدا ہو گئی ہے ۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں ۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش اُبھرتا ہے ۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے ۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گر کر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ''دستکاری'' کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہو گیا ۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے ۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے ۔ ع : ''از جان و جہان بگزر تا جانِ جہان بینی'' میں مولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے اُلٹ پھیر سے معنی پیدا کرکے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے ۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے ۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دوہری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جاسکے ، آسان بات نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، ہنر ، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے ۔ یہ سنجیدگی ، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود ، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے ۔ صنعت ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اُردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پانے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا ۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اُردو زبان کا جزو بن گئے ۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین ، خیالات اور اس کے امکانات بھی اُردو شاعری کے

تصرّف میں آ گئے ۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصولِ شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز پامال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں ''تازہ گوئی'' کی طرف چلے گئے ۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد اس معاشرے کا انداز فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا ۔ خود محمد شاہ ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا ، فقیروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا-[۶] فقیروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے ۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی سوتوں سے کٹ کر تیزی سے 'مردہ ہونے لگا ۔

اس دور کا دوسرا قابل ذکر رویہ ''عشق'' ہے ۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر پرستی پر ہے ۔ اسی لیے محمد شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا ۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے ۔ کسی عورت کو دیکھا ، اور یہ عورت عام طور پر طوائف ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جا سکتا ہے ، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے ، آہیں بھریں ، گھر در کے چکر کاٹے ، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خمار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا ۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی ہر جائی ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں ذرا دیر کو ، دیوار پر قطار میں چڑھنے اترنے والی چیونٹیوں کی طرح ، ملتے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور گل چھرّے اڑانے کا دور ہے ۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زیست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے ۔ گالی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے ۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصورِ عشق کی ترجمانی کرتے ہیں :

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کوں چھو کر
لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق نیں تیرے سن کے گالی کا

اس عشق میں ، جو محض جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے ، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

سے ایک طرح دار رنڈی ، نک سک سے درست لونڈے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہیجڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ بانکے ہیں ، چھبیلے ہیں ، چھل چھبیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف امرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گھوپ اندھیرا ہے ۔ ظاہر بھی تاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہردم "چراغاں" سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاریب پر مزاروں کو بقعۂ نور بنایا جا رہا ہے ۔ گلی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں ۔ "مرقع دہلی" کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا لینے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب ناب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹھیلوں میں ، ہاؤ ہو میں ، ضلع جگت اور اور ایہام میں "مزا" لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی چھپی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے ۔ "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ محمد شاہ کو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہتے ہوئے کہ "این دفترِ بے معنی غرقِ مئے ناب اولٰی" قاصد کے ہاتھ سے پروانہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبونے کا نفسیاتی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی اندازِ عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسومِ مذہب میں ، میلے ٹھیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ یہی نقصان ہوا کہ معشوق کی گلی میں دوچار چکر لگانے کی محنت اکارت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا گیا جو کیا بوالہوس نیں شوق
دن چار تجھ گلی منیں آ کر بھٹک گیا

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
تب چھوڑ آبرو کوں گلی سیں سٹک گیا

معشوق بھی عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بچی رہے ع ''تیری جو بات ہے اے حکمتی سو فن سے خالی نہیں'' - یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے - عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے - یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

پیار سے ہرگز نہ آیا بر میں وہ نازک خیال
عاشقی کرنا ہمارا سخت بے حاصل ہوا (آبرو)

جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز
وہی راجا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پڑ جا (آبرو)

وہ ہے سونا جو ہووے خوب کس میں
وہ ہے دلبر جو ہووے اپنے بس میں (مضمون)

اس تصورِ عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے - اسی لیے یہ معاشرہ یارباشی ، محفل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹھیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا پانے میں لگا ہوا ہے - اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے - ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحبِ کردار ، بہادر یا مردِ میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا - جعفر زٹلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو - ''مرقع دہلی'' میں بھی کسی بہادر یا مدبّر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا - یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطۂ عروج تھا -

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان ''امرد پرستی'' ہے - ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہارِ عشق کرتی ہے - عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہارِ عشق کرتا ہے - فارسی شاعری میں مرد اپنے جذباتِ عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے - خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر فاریابی ، امیر خسرو ، نظیری ، صائب ، کلیم ، بیدل ، ناصر علی ، جلال اسیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں - لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے - دقیقی کے ذکر میں ''آتشکدہ''

میں لکھا ہے کہ ایک ترکی غلام نے ، جس پر وہ عاشق تھا ، اسے قتل کر دیا تھا ۔[8] سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں ۔ کلیم سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا ۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی تخلص اختیار کیا ۔[9] ملا شمسی ہمدانی کو اس کے محبوب ہمایوں نے قتل کر دیا تھا ۔[10] محمد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکتِ ناشائستہ کی درخواست کی ۔ لڑکے نے اسے قتل کردیا ۔[11] ملا طاہر نائینی شاہ عباس صفوی کے ایک خانہ زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا ۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو ملا طاہر کو بلوایا اور تپتے ہوئے لوہے کو اٹھا کر ملا طاہر کو دیا کہ اسے بوسہ دے ۔ اس نے بوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے ۔ بعد میں کسی خواص کے کہنے سے اس کی جان بخش دی ۔[12] رشکی ہمدانی کسی علاقہ بند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ بندی (رسّی بنانے) کا ہنر سیکھا اور اس میں استادی کا درجہ حاصل کیا ۔[13] محمد سعید سرمد ٹھٹھہ کے ابھی چند نامی ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا ۔ ترکِ دنیا کر کے سنیاسیوں کی مانند مادر زاد برہنہ اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا ۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی پاکی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں جگہ دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی ۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت ، زبور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی ۔[14] امرد پرستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے ۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد پرستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے ۔ ناسخ کے دو لونڈوں ، میرزائی اور بانکے بہاری شجاعت ، کے نام سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں ۔[15] آفتاب رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولہٴ عشق سے ترکِ ننگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں پھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا :[16]

رسوا ہوا ، خراب ہوا ، دربدر ہوا
اس عاشقی کے تکیے میں جس کا گزر ہوا

محمد شاہی دور سے پہلے ہی امرد پرستی کا رجحان عام ہوگیا تھا ۔ جعفر زٹلی نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے :

لونڈے پھریں ہیں گھر بہ گھر کھاویں نوالے تربتر
بھوکے پھریں چاکر نفر ، بی بی برے احوال میں

غرض کہ فارسی و اُردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن محمد شاہی دور امرد پرستی کی مقبولیت کا نقطۂ عروج تھا ۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ محمد شاہی دور کے امرائے عظام میں اعظم خاں کا نام بھی آتا ہے ۔ وہ اپنی امرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا ۔ مرزا منّو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فنِ امرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گُر ان سے سیکھتے تھے ۔[۱۷] اس دور میں فنِ امرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استادی شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہو گئے ۔ آبرو نے پوری ایک مثنوی ''در موعظۂ آرائشِ معشوق'' کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو پُرکشش بنانے کے لیے کون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے ۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی ۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرزِ جان بنا کر گلے سے لگایا ۔

اس معاشرے نے امرد پرستی کیوں اختیار کی ؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا ۔ ہر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی ۔ پردہ دار عورت سے اظہارِ عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی ۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے ۔ زوال کے زیرِ اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آ رہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا ۔ اس بحرانی کیفیت اور زیر سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں بچانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے پیٹھ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی نچوڑ لے ۔ یہ تہذیب اور اس کا نظامِ خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا ۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا ۔ امرد پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ہر طرف کُھل کھیلا جا رہا ہے ، محفلیں سجائی جا رہی ہیں اور صدیوں کی دولت ، جاگیریں ، جائدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑائی جا رہی ہیں ۔ کوئی منزل ، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا ۔ سارا زور موسیقی راگ ، رلک ، رقص و سرود ، ناٹک ، داستان ، سوانگ اور شراب و دلآرام پر تھا ۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظامِ خیال کی ایک شاخ کے طور پر پھلتی پھولتی ہیں ۔ خود سارا پیڑ نہیں بن جاتیں ۔ یہاں سارا پیڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ ہری تھی ۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔ آبرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں مناتی ، بولتی ، چہکتی اور چہلیں کرتی نظر آتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ، اس دور کی عام تہذیب کی طرح ، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا ۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں ۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے ۔ دن رات سورج کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے ۔ وہاں بھی امرد پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے ۔ یونانی تہذیب کو دیکھیے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں ، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلگ ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے ۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں ۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھی ۔ محمد شاہی دور کی ''بیگم'' کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے ۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے ۔ محمد شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے ۔ باپ اور بچوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں ۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تقاضوں اور خوش وقتی کے لیے محفلیں آراستہ کر کے ان محفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا ۔ یہی صورت محمد شاہی دور میں نظر آتی ہے ۔ جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح محمد شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا ۔ پیسے اور عزت کے ساتھ امراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کامیاب راستہ تھا ۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا ۔ یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں ، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا ، خوش کلامی ، عشوہ طرازی ، ایہام ، ضلع جگت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی ۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا ۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنھیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا ۔ ذرا آبرو ، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس رویے کا اظہار کر رہے ہیں :

صباحت بیچ گویا ماہِ کنعانی ہے وہ لونڈا
ملاحت بیچ سر تا پا نمک دانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

بدن مخمل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
گویا سر تا قدم بانات سلطانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں
بہار مدعا ، لعلِ بدخشانی ہے یہ لڑکا (ناجی)

قیامت قامت اوس کا دیکھ کے انجم کے جوں خوباں
چمکتا ہے برنگِ مہر تورانی ہے یہ لڑکا (ناجی)

چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھی آنکھیں بھر آتی ہیں کبھی جی ڈوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے ۔ زنوفون (Xenophon) نے سمپوزیم میں لکھا ہے[۱۸] کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias ، ق ۔ م ۔ ۴۲۲) کے ہاں دعوت تھی ۔ سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آٹولیکس (Autolycus) داخل ہوا ۔ اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا ۔ ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈ نے لطائف و ظرائف سے محفل کو محظوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے ۔ یہی حال محمد شاہی دور کا تھا ۔ نوخیز لڑکوں کو دیکھ

کر عشق کی آگ سلگنے لگتی ۔ رقابت سے عاشقِ مہجور جلنے لگتا ۔ محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا ۔ اس کی گلی کے چکر لگاتا ۔ اپنی باوفائی کی قسمیں کھاتا ۔ اس کے آستان کی جبہہ سائی کرتا ۔ اسے دیکھتا تو بات بھی نہ کرسکتا ۔ چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی ۔ ہرجائی بھی ہے اور بے وفا بھی ۔ عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبزہ اُگنے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی ۔ عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا ۔

دونوں طرف سیں داڑھی خورشید رو کے دوڑی
دیکھو زوال بارو ، آیا بُرا زمانہ (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے ۔ عشق بھی وقتی و عارضی ہے ۔ افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عمارت تعمیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھونے لگتی ہے ۔ اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے ۔[19] یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے ''المجاز قنطرة الحقیقة'' کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے ۔ اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی ۔ یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آ کر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا ۔ لیکن محمد شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا ، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی ۔ اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے ۔ اس میں تعویذ گنڈے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغ دہلی ، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا ۔ بہرحال امرد پرستی کی یہی فارسی روایت محمد شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیراثر ، اردو شاعری میں جذب ہوکر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گویوں کی شاعری میں ہوا ہے ۔ آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے ۔

(۲)

اب ایک مسئلہ ، جس پر اہلِ علم و ادب بہت بحث کر چکے ہیں ، یہ ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں ، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے ، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے ؟ جعفر زٹلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں ۔ ایک آبرو ، دوسرے حاتم اور تیسرے فائز ۔ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سالِ جلوس ۲۰ میں اس نے ''دیوان قدیم'' سے انتخاب کر کے ''دیوان زادہ'' کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا ۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۴ع سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ع) تک برسرِ تخت رہا ۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ - ۵۶ع میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ - ۵۶ع میں مرتب ہوا ۔ نسخۂ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''دیوانِ قدیم چھبیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے ۔''[21] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ حاتم نے 'دیوان قدیم' ۱۱۶۹ - ۲۵ = ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ - ۳۲ میں مرتب کیا تھا ۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے[22] میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے :

اٹھتیس برس ہوئے کہ حاتم مشتاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر اٹھتیس کے بجائے چالیس عدد کے ساتھ ''دیوان زادہ'' نسخۂ لاہور میں ۱۱۶۴ھ کے تحت ملتا ہے ۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۱۱۶۴ - ۳۸ = ۱۱۲۶ (۱۷۱۴ع) یا ۱۱۶۴ - ۴۰ = ۱۱۲۴ھ (۱۷۱۲ع) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے ۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں ، نقدِ عمر اس فن میں صرف کیا ۔''[23] پہلے حساب سے ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ع) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ع) ہوتا ہے ۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری بہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی ۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ :

> ''ایک روز فقیر سے بیان کیا کہ فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے ۔ (یہاں کے) دو تین شاعروں نے ، جن سے ناجی ، مضمون و آبرو مراد ہے ، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا ۔''[24]

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں - ایک یہ کہ ولی کا دیوان محمد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا ۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی ، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی ۔ حاتم ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۷ع) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے ۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی ، جس کا ذکر آگے آئے گا ، ۱۱۴۴ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

"حاتم ۱۱۲۸ھ سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب محمد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ فائز اپنا کلیات ، جس میں اُردو دیوان بھی شامل ہے ، ۱۱۲۷ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا تقدم ثابت ہے ۔"۲۵

اگر اس عبارت کا مقابلہ مُصحفی کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا ۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے ۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا ـــــ شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد ـــــ میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے ۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے ، دیوان زادہ کے مخطوطات کی موجودگی میں از خود یوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ھ کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ھ (۱۷۱۸ - ۱۷۱۹ع) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں ۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ "طرحی" سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ پھر ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ - ۱۸ع اور ۱۱۳۱ھ/ ۱۷۱۸ - ۱۹ع کی غزلیں دیکھیے ، ان میں ایہام دلِ عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا ۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۲۷ھ میں مرتب ہو چکا تھا ؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیلِ کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

"پوشیدہ نہ رہے کہ یہ رسالہ ، جیسا کہ مذکور ہوا ، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا ۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافقِ طبع انتخاب کر رکھا تھا ۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے ، اس پر نظر ثانی کا ارادہ رکھتا تھا ، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے ۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۲ھ میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا ۔"[۲۶]

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ھ/ ۳۰-۱۷۲۹ع میں شروع کیا اور ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ع میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کرکے اسے ترتیب دیا ۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب ، اپنی پسند کے مطابق ، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظرثانی نہ کر سکے تھے ۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲۷ھ کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا ۔ ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ع کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ "تیسرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے ۔"[۲۷] کلیات فائز کا ایک طلائی جدولوں والا نسخہ گیلانی لائبریری اُچ (پاکستان) میں محفوظ ہے[۲۸] جس پر تاریخِ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۴۰ھ/۲۸-۱۷۲۷ع کی مہر ثبت ہے ۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے ۔ نسخۂ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخۂ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ع میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظرثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ھ/

۳۱ - ۱۷۳۰ء تک کا سارا کلام شامل کردیا تھا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۴۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۴۳ھ/ ۳۱ - ۱۷۳۰ء میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کردیا۔ فائز بہت زود گو تھے۔ خطبۂ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ''اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے۔[29] اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودود[30] نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں ''پس از وے محمد شد آمد پدید'' محمد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سال تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ء میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۱۳۴ھ/۲۲ - ۱۷۲۱ء میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ''دولت خانۂ والا'' سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ء میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن\
''گر تم ملوگے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں''

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یکرنگ بحیثیتِ شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ء میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یکرنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بحیثیتِ اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا ۔ انھوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوانِ ولی کے آنے کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی ۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ''یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار ، کلیات کے نسخۂ ۱۱۳۲ھ/۳۰-۱۷۲۹ع میں دیوان اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ع میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا ۔''۳۱

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں ۔ دیوانِ آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۴۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۳۱ع ہے اور ترقیمے کی عبارت یہ ہے :

''تمت دیوان ریختہ محمد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالیٰ بروز یکشنبہ بتاریخ بست و نہم صفر ۔ ختم اللہ بالخیر والظفر در عہد محمد شاہ بادشاہ غازی سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد ۔''۳۲

محمد شاہ کا سالِ تخت نیشنی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع ہے اور تیرھواں سالِ جلوس ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالِ کتابت ہے ۔ اس وقت آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) زندہ تھے ۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں ۔ اسی لئے فہرستِ مخطوطاتِ انجمن کے مؤلف افسر صدیقی امروہوی نے اسے ''بے ترتیب مجموعۂ کلام''۳۳ کہا ہے ۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں ۔ محولہ بالا ترقیمہ دیوان اول کا ہے ۔ دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے ۔۳۴ خوشگو نے لکھا ہے کہ ''دیوانے ضخیم و خوب تازہ ازیں عالم جمع کردہ ۔''۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ''بمشق ریختہ . . . دیوانے ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و مملو''۳۶ ۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انھیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا ۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ع میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ اگر دوسرے دیوان کے سالِ کتابت ہی کو سالِ ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ھ (۲۵ - ۱۷۲۴ یا ۲۷ - ۱۷۲۶ع) میں مرتب ہو چکا تھا ۔ ۱۱۳۲ھ میں ، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے ، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انھیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ع کے لگ بھگ ہوا ، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۷) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع یا اس کے بعد ہوا ۔ جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے ، آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۹ھ (۲۷ - ۱۷۲۶ع) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ (۳۱ - ۱۷۳۰ع) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ (۳۲ - ۱۷۳۱ع) میں مرتب ہوا ۔ ابھی تک چونکہ ناجی ، یک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے سنین کا پتا نہیں ہے اس لیے شمالی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جنھوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا ۔

اگلے باب میں ہم شمالی ہند کے اسی پہلے صاحبِ دیوان شاعر ، محمد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول) ، ۱۹۳۳ع ۔
۲۔ اے کیٹالاگ اوف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ع ۔
۳۔ تاریخِ ادبِ اردو : ڈاکٹر جمیل جالبی (جلد اول) ص ۶۳۶ - ۶۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔
۴۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی : مولوی عبدالحق ، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ع ۔
۵۔ ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۵۲ ، نیشنل بک فاونڈیشن کراچی ۱۹۷۵ع ۔
۶۔ سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی (جلد سوم) ص ۸۷۰ ، مطبع نولکشور ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۶ع ۔

۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۲ ، (حضرت شاہ رسول نما کے ذکر میں) مطبع و سنہ ندارد -

۸- آتشکدۂ آذر : لطف علی بیگ آذر ، مرتبہ حسن سادات ناصری ص مطبوعات امیر کبیر ۱۳۳۶ -

۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۶ ، قلمی ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱۰- ایضاً : ص ۱۸۸ -

۱۱- ایضاً : ۱۸۹ -

۱۲- ایضاً : ص ۲۲۱ -

۱۳- ایضاً : ص ۱۱۶ -

۱۴- ایضاً : ص ۱۷۳ -

۱۵- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۵۸ - ۶۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء -

۱۶- ایضاً : ص ۵۱۳ -

۱۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۲۷ ، سنہ و مطبع ندارد -

۱۸- دی نیچرل ہسٹری اوف لو : مورٹن ایم ہنٹ ، ص ۳۲ ، گرووانک ، نیو یارک ۱۹۵۹ء -

۱۹- ایضاً : ص ۳۷ -

۲۰- اے کیٹالاگ اوف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ء -

۲۱- دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، مکتبۂ خیابان لاہور ۱۹۷۵ء -

۲۲- دیوان زدہ : شاہ حاتم ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -

۲۳- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ -

۲۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

۲۵- فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷ ، ۷۸ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۵ء -

۲۶- ایضاً : ص ۱۹۰ -

۲۷- ایضاً : ص ۹۹ -

۲۸- مخطوطاتِ گیلانی لائبریری اُچ : مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور ، اندراج نمبر ۳۲۸ ، ص ۳۷ ، اردو اکادمی بہاولپور ، ۱۹۶۰ء -

۲۹- فائز دہلوی اور دیوان فائز : ص ۱۸۷ -

۳۰- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱ تا ۱۷ ، سلسلہ مطبوعات ادارۂ

تحقیقات اردو ، پٹنہ بہار ، اکتوبر ۱۹۵۷ع -
۳۱- ایضاً : ص ٦ -
۳۲- دیوان آبرو : (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
۳۳- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو : مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی ، جلد اول ص ۱۵۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹٦۵ع -
۳۴- جائزہ مخطوطات اردو : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۲۹۹ — ۳۰۴ ، مرکزی اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -
۳۵- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۳٦- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتّبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۱۰ ، مکتبۂ برہان دہلی ۱۹٦۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۸۷ ''اول کسے کہ دریں فن دیوان ترتیب نمود او بود -''

ص ۲۰۲ ''دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلادِ ہند مشہور دارد -''

ص ۲۰۲ ''روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام کہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ - با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد ، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد''-

ص ۲۰۴ ''مخفی نماند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور شد مرقوم شدہ بود - من جملہ آن اشعار منشیے داشتم کہ موافقِ طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود - از روئے آن منتخب اکثر عزیزان لقول برداشتہ بودند و فقیر برآن کہ رطب و یابس در کلام می باشد ارادۂ نظر ثانی برآن داشت ، لیکن تا پانزدہ سال میسر نیامد کہ اشغالِ دیگر درمیان بود - بعد از انقضائے این مدت در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو فرصتے اتفاق افتاد - نظرثانی برآن مجموعہ کردم - قریب یک سال درین کار کشید -''

ص ۲۰۵ ''اکثر در روزے صد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق می بود گفتہ می شد -''

● ● ●

دوسرا باب

ایہام گو شعرا : آبرو

آبرو ، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارک تھی ، محمد غوث گوالیاری شطاری کی اولاد میں سے تھے ۔ گوالیار میں پیدا ہوئے ۔ ابتدائے جوانی ہی میں دہلی آ گئے[1] اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے ۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ''شاہ مبارک آبرو تخلص ، فقیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں ، فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں ۔''[2] شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عوض علی خان کی رفاقت میں نارنول میں بھی رہے ۔[3] درویش منش ، قلندر مشرب اور حسن پرست تھے ۔[4] ایک آنکھ میں شاید پھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ''کانٹھ'' کہا ہے ۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہوگئی تھی ۔[5] چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے ۔[6] فارسی میں بھی شعر کہتے تھے ۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے تین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں ۔'' یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو صائب وقت کہتے تھے ۔ خوشگو نے یہ فقرۂ نثر ــــ ''ریختۂ آبرو ، آبروئے شعر ریختہ'' ــــ آبرو کی تعریف میں کہا تھا ۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے ۔[7] قائم نے لکھا ہے[8] کہ ایک محفل میں آبرو نے بے لوا سے بے اعتنائی برتی ۔ بہت دیر بعد

۱۔ دیوان آبرو (مخطوطۂ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲ ، ایک غزل کا مقطع ہے :

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اثر ہے یہ تیرے دیدار کی فرخندہ فالی کا

جب دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے مخلصوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہمارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے[۹] کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکابرہ ہوا۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا:

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے
آبرو سب شاعروں کی ... لٹھ ہے

آبرو نے جواباً یہ شعر کہا:

جب ستی مت پر چڑھے تو پان کھانا رسم ہے
آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں پشم ہے

آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن پاکباز سے تعلقِ خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے:

مکھن میاں غضب ہیں فقیراں کے حال پر
آتا ہے ان کو جوش جمالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۴ رجب ۱۱۴۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ع کو وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔[۱۰] اسی قلمی بیاض میں، جس میں جعفر زٹلی کا قطعۂ تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سالِ وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

بتاں ہیں سنگ دل، تاریخ کا مصرع سنا ناجی
''کہ بے لطفی سیں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر''

دوسرے مصرع سے ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع برآمد ہوتے ہیں[ف]۔ منالھ سنگھ بیدار نے،

ف۔ مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ع) میں دوسرے مصرع میں ''جن کی'' کے بجائے ''اون کی'' اور ''جی'' کے بجائے ''جیو'' درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ بیاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے۔ اس دور میں ''جیو'' اور ''جی'' دونوں استعمال ہوتے تھے۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں ''جیو'' کا لفظ آیا ہے مگر حاشیے میں، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے ''جیو'' کے بجائے ''جی'' کا لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج-ج)

جو آبرو کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا تھا ، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۴۶ھ ہی نکلتے ہیں :

ہاتف از دیدہ آب ریختہ گفت　　آبرو بود آبروئے سخن.ف

خیراتی لعل بے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں "بہ بست و چہارم رجب سنہ ست و اربعین و ماتہ و الف واگزاشت"[11] (۱۱۴۶ھ) ہی لکھا ہے ۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخ وفات ۲۴ رجب ۱۱۴۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ع ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے ۔

مصحفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہوگئی ۔"[12] اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی ۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۳ع متعین ہوتا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۶۸۴ع متعین کیا ہے ۔[13]

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی ، عشق بازی ، بزم آرائی اور مجلسیت ، خوش وقتی ، امرد پرستی اور میرزائیت ، زندگی سے وقتی لذت ، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش ، رِندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو ، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں بچانے کا عمل ، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا ۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط ، چہل اور مجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اسی نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا ۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنونِ لطیفہ میں تیزی کے ساتھ اُبھر رہی تھی ۔ اردو زبان و ادب کی ترقی ، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی ۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنھوں نے اس دور

ف ۔ اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے بطور تخرجہ اگر آب کے ۳ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۴۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ (مجموعہ تواریخ [قلمی] ۔ سناتھ سنگھ بیدار ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمویا اور پوری سنجیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی ۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی ۔ گوالیار ، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے ، بھاکا کا علاقہ تھا ۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنھیں وہ چوپالوں میں اور عام بات چیت کے دوران ، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے ، استعمال کرتے تھے ۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اصنافِ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنمیات ، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لے کر محمد شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کردیا ۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے ۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عملِ امتزاج میں بحیثیتِ مجموعی دیسی مزاج اُبھرتا ہے ۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں "ہندوستانی پن" نمایاں ہے اور برعظیم کے موسم ، اس کے دن رات ، تہوار ، رسوم ، راگ رنگ ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے ۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دوہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگِ سخن پیدا کیا جو ، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے ، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگِ سخن کی پیروی کی ۔ اس شاعری میں محمد شاہی دور کا نشہ شامل ہے ۔ محمد شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیمِ نو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے ۔ بادشاہ ہر چیز سے بے نیاز ، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند ، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالتِ نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا ۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی محفلیں جمی ہوئی تھیں جہاں ناچنے گانے والیاں اور کشمیری لڑکوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے ۔ دیوانِ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آئینہ ہے ۔

دیوان آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے ـــ ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے ، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتی دہر و بے وفائیِ زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ غم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیارکیا جائے ۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے ۔ بنیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا ۔ شراب کی کثرت ، رقص و موسیقی ، حال سے بے حال کرنے والی قوالی ، چھپی ہوئی خواہشات کو آسودہ کرنے والی داستانیں ، دل بہلانے والے ناٹک ، بہروپ اور سوانگ ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور ، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں ۔ خوش وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلس آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی ۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے ۔ یہ مجلس کیا ہے ؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سنتے چلیے :

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سو شے تھی
میں تھا و یار تھے سب ، معشوق تھا و مے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے ۔ ایہام گوئی ، رعایت لفظی ، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں ۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنھیں شعر کے پیرائے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں ۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربات کا اظہار نہیں ہے ۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہلِ مجلس پہلے سے واقف ہیں ۔ جب آبرو کہتے ہیں[۱۴] :

ڈھکاوتے ہیں ہم کوں کمربند باندھ بالدھ
کھولیں ابھی تو جائے میاں کا بھرم نکل
کھلکھلا کر پھول غنچے کی طرح جاتا ہے موند
بے تکلف ہنس کے جب عاشق سیں شرماتا ہے وہ
چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہوئیں بجھ بجھ
یہاں سے بات نکلی تھی تمھارے پان کھانے کی
ہمیں شادی نئی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی
کہ اپنی زلف میرے یار نیں پھولوں میں باسی ہے
جھمکی دکھا نگہ کی ، دل چھین لے چلی ہے
یہ کس لری الکھیوں کوں سکھلا دیا چھنالا

مشتاق عذر خواہی نہیں آبرو تو گیا ہے
یوں روٹھ روٹھ چلنا ، چل چل کے پھر ٹھٹھکنا
دل پیچ کھب گیا ہے تیری کمر کا کسنا
پٹکے کے آنچلوں کا کیا اس طرح اڑسنا

تو وہ اپنے شعر سے اہل مجلس کے مزے کو حقّے کی طرح تازہ کر دیتے ہیں ۔ آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں ، باتیں اور عام رویے ملتے ہیں جنہیں عہد شاہی دور کا مجلسی انسان دل سے چاہتا ہے ۔ عشق بازی کے لیے نقد خرچنے کی ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مفلس تو صید بازی کر کے نہ ہو دوانا
سودا بنے گا اس کا جن نیں کہ نقد خرچا

عشق بازاری عورت سے کیا جا رہا ہے یا نک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک لک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا
نمکیں گویا کباب ہیں پھیکے شراب کے
بوسا ہے تجھ لباں کا مزے دار چٹ پٹا

چوپڑ بھی اس لیے کھیلی جار ہی ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :

چوپڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ

مجلس جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اسی لیے شہر عزیز ہے :

مجنون تو باولا تھا جن راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس نیں کہ شہر کی ہوا لی

اشعار بھی اسی لیے دل میں چبھ رہے ہیں کہ ان میں چہرۂ نکدار کی تعریف ہے :

سر بسر تعریف ہے اس چہرۂ نکدار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چبھ جاں آبرو تیرے نکات
اس سیہ چشم اور سیہ خط اور سیہ ابرو کے کام
ریختے میں تم اگر برتو تو کارستان کہو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزا ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور پند و نصیحت کی باتوں سے بھی یہی کام لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساس کو جھنجھوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور سننے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ توجہ و انہماک سے واپس آ سکے ۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے کے لیے تیار کرنا ۔ زندہ احساس کو دبانے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں پورے مزے اور بے فکری سے لگا جا سکے ۔ آبرو جب اخلاق درس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ اس میں کسی تجربے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے اشعار اہلِ مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آتے ہیں :

انسان ہے تو کبر سیں کہتا ہے کیوں انا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبانی ہے شجاعت ان سبھوں کی
امیر اس جگ کے ہیں سب شیر قالی
زنا کے وقت دل کے تھرتھرانے سیں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں یارو خدا کا عرش ہلتا ہے

اسی مجلسیت کے زیرِ اثر اس دور کا تصورِ حسن و عشق پیدا ہوتا ہے ۔ اس تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے ۔ یہ سراسر جسم اور لذت کا نتیجہ ہے ۔ حسن بازاری عورت یا لونڈے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں اُگا ہے ۔ اس عشق میں آندھی کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر بیٹھ جاتی ہے لیکن سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے ۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے ، ان سے کھیلتا ہے ، ان کے نازو ادا اور چٹک مٹک سے لطف اندوز ہوتا ہے ، جسم کی آگ بجھاتا ہے اور جب کوئی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع نامرد وہ کہاوے جو عشق سے ہٹا ہے

رستم اس مرد کی کہاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے ترجمان ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہد جنت اور جریانِ خوں ہے سلسبیل

وہیں پاؤ گے پیارو آبرو کوں
جہاں کہیں عاشقاں کا ہوئے دنگل

حسن یہ ہے اور یہاں ملتا ہے :

جگت کے لالچی معشوق بے مفلس سیں نہیں ملتے
ہوئی ہے وصل سیں مانع ہمیں بے دستگاہی یہ
دکھیے کوئی اس طرح کے لالچی کو کب تلک بھلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا ، کبھی وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قافیہ سمجھ کر قبول کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے۔ آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر امرد پرستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو پانی ہے وہ لونڈا
مذاقِ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لونڈا
ہوئی محکم بنا اس ریختے کی مدح اس کی سوں
کہ معشوق کے کارستان میں بانی ہے وہ لونڈا

یہ ایک اور شعر پڑھیے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں کیونکے اس کی بات
لونڈا نہیں ، مزے کا ہے یہ حبسہ النّبات

امرد پرستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک کے آبرو یوں کرتا ہے :

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کوں چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

امرد پرستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ لڑکوں کی وضع قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں۔ آبرو نے ایک طویل مثنوی ''در موعظہ آرائشِ معشوق'' اسی موضوع پر لکھی ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے بانکپن اور لکداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرزِ عمل اور کون سا طرزِ آرائش ، انداز گفتار ، طریقِ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تا کہ وہ معشوقیت

سے پورے طور پر متصف ہو سکے ۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصورِ حسن اور اندازِ عشق سامنے آتا ہے ۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے ۔ آبرو کی شاعری کے خدو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنتے سنورتے ہیں اور اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

تب کہا میں نے کہ میرے سب سخن
وصف میں خوباں کے ہیں پھر نامہ بن
یا بیاں ہے ان کے رنگ روئی کا
ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا
یا کہ قصّہ ہے ادا و ناز کا
یا فسانہ شوخی و انداز کا
طرح ہے سب ان کے مانند و بود کی
طور ہے ان کے زیان و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے ۔ نعمت خان سدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس پوری غزل سے ع "تم آگرے چلے ہو سجن ، کیا کریں گے ہم" اس کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے ۔ کئی غزلوں میں مولا اور پنّا کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی ہے اس میں ہندوستانی پن بہت نمایاں ہے ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جما لیے ہیں ۔ اٹھارویں صدی اسی روایت کے جماؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے ۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے ۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط بھی پیدا کرتا ہے ۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان کھپانا اور خون جگر صرف کرنا پڑتا ہے ۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں ۔ سننے والوں میں حیرت اور تلاشِ معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا ۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں اور گیت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا ۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا ۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے ، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کُھل کھیلنے کا حوصلہ پیدا ہوا ۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے ۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں ، آبرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصرّف میں لا کر ایک طرف اسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا ۔ آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی "ردِ عمل کی تحریک" بھی اسی کا نتیجہ تھی ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انھیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے :

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستاں کا معشوق
بجا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا

[بالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ ، مہک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے ۔ بالم محبوب کو بھی کہتے ہیں ، بالم کھیرے سے کرشن کنھیا نے بھی جنم لیا تھا ۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے] ۔

(۲) ہوتے ہیں اہلِ زر خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں
جیسے سونا ہے یارو فرش پہ مخمل کے کنھہ سوچا

[زر کے معنی سونا ، سونا کے معنی لیٹنا ۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے ۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۳) سیانے کوں عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا

[دانا عقلمند ، دانہ بمعنی دانہ جیسے چاول کا دانہ ۔ سیانے اور دانا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے] ۔

(۴) ملنے کے شوق میں ہم گھر بار سب گنوایا
مدت میں گھر ہمارے آیا تو ِگھر نہ پایا

[گھر اور ِگھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۵) حُسن کے چرچا غیر لیں جا کر چھچھوندر چھوڑ دی
گھر جلا عاشق کا ان لوگوں کا کیا لوٹا ہوا

[چھچھوندر ایک قسم کا لمبوترا سا چوہا ۔ چھچھوندر ایک قسم کی آتش بازی ۔ چھچھوندر چھوڑنا (محاورہ) کنایتہً شگوفہ چھوڑنا ، فساد کرا دینا ۔ ٹوٹا = سگرٹ نما سگار کی طرح کی آتش بازی ۔ ٹوٹا = نقصان خسارہ ۔ ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۶) دل منیں ظالم نیں آ اب گھر کیا بسنا کیا
ان مجھے بے بس کیا ، پر میں اسے بس نا کیا

[بسنا ، آباد ہونا ۔ بس کرنا ، قبضہ کرنا ۔ بس نا ، صرف انکار ہی کرنا ۔ گھر کرنا ، دل میں جگہ کرنا ۔ ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۷) ترے اے غنچہ لب دم کے اثر سوں
چلم میں ہو گیا ہے گل تمباکو

[گل ، پھول ۔ چلم کے جلے ہوئے تمباکو کو بھی گل کہتے ہیں ۔ گل ہونا کنایتہً جل جانا ، بجھ جانا ۔ اسی کے ساتھ غنچہ ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں] ۔

(۸) معشوق سانولا ہو تو کرتا ہے دل کوں پیار
کالے کی چاہ خلق میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من ، دل ، طبیعت ۔ من ، وہ مہرہ جو کالے سانپ کے پیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سانپ شبِ تاریک میں اس کو اُگلتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکنے لگتا ہے ۔ سنسکرت میں قیمتی پتھر کو کہتے ہیں ۔ کالا بمعنی سانپ اور زلف کے لیے بھی آتا ہے] :

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم ُچھو کر

[سحر ، جادو ، طلسم ۔ منتر پھونکنا ، جادو کرنا ۔ چھو کر ، چھونے سے ۔ چھو کرنا ، منتر پھونکنا] ۔

(۱۰) قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

[پھر جانا ، قول سے پھرنا ، زبان دے کر پھر جانا ۔ پھر گیا ، دوبارہ گیا ۔ دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے ۔

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دیسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا امتحان ہوگیا اور بہت سے الفاظ خراد پر چڑھ کر خارج ہوگئے۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور جال بننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہوگیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی یک رخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیتِ مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا۔

آبرو کے ہاں اُردو شاعری ہندوی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے: مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کہیں کیا تم سوں بیدرد لوگو کسی سے جی کا مرم نہ پایا
کبھی نہ بوجھی پیتا ہماری برہ لیں کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے برہا جگر کوں کھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیویں ہیں سوتیں ہمن کوں طعنے کہ تجھ کوں کبھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چنتا، گلے میں ڈالی برہ کی کنتھا
درس کی خاطر تمھارے منتا بھکارن اپنا برن بنایا
لگی ہیں جی پر برہ کی گھاتیں، تلپھ تلپھ کر بہائیں راتیں
تمھاری جن لیں بنائیں باتیں اکارت اپنا جنم گنوایا
گلا ہے مولا یہ سب عبث ہے اپس کے اوچھے کرم کا جس ہے
ہمارا پیارے کہو کیا بس ہے تمھارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی، جیسے کہو گے رہا کروں گی
تمن کوں نس دن دعا کروں گی، سکھی سلامت رہو خدایا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں۔ ٹیسو کے پھول اورگلِ نسترن ایک ساتھ ہیں۔ عید و شب برات، بسنت رت اور ہولی، سیام کنھیا اور علی و پیغمبر، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

گینڈا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے ۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی ، رقص ، مصوری ، آدابِ مجلس ، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں ۔ شاعری میں آبرو انھی میلانات کا ترجمان ہے ۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گھل مل گئے ہیں کہ انھیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے ۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے ۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرزِ سخن عام طور پر نظر آتا ہے :

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغِ دل پر میرے عبث یہ پھوہا

جوں سپاہی مورچے کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمھارے وار کرتے ہیں نین مژگاں کی اوٹ

دو مصرعہ پر بھواں کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہلِ بیت اوپر

شوق بن دل میں نہیں دم مار سکتے آہ گرم
تب دھواں حقے میں نکلے جب چلم پر ہوئے آگ

جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے

نہ تھی دم مارنے کی ہم کوں قدرت جب چلا اٹھ کر
کہ اول بند ہوتی ہے زباں تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے ۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے ۔

آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے ۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی ، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے ، مربوط و رواں شعر نکالتا

اور مشکل قافیوں کو با معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لاتا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

تمھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے — کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج پھر ہم سیں کر دیا ہے اداس — ان رقیبوں کا جائے ستیاناس
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ — دل ہمارا ہوا ہے بارہ باٹ
کریں جو بندگی ہوویں گنہگار — بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی

یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
فوج کے بیچ جوں نواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
بھن کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوں چنا
بے کل ہوا ہوں اب تو تری زلف سیں سجن
شب ہے دراز، نیند ہماری اُچٹ گئی
دیے میں جوں بتی ہو یوں دہکتی ہے زباں مکھ میں
کروں جس رات کے اندر بیاں سوز نہانی کا

آبرو کے ہاں رعایتِ لفظی اور تجنیس کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آیندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آبرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچاننا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے کسوٹی کسا ہوا
انداز سیں زیادہ نپٹ ناز خوش نہیں
جو خال حد سیں زیادہ بڑھا سو مسا ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کیا سرخ ڈانک پر ہے الماس کا نگینا
رجالے بھی لگے اب [illegible] ہونے
چماروں نیں کسب بِسرا نری کا

آبرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رتبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسنِ بیان کو پُر اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے:

یار سوں جا کے مرے درد کا بستار کہو
غم کہو، رنج کہو، حسرت و آزار کہو
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب ہے ولیکن کیجیے کیا، یار ہے
عبث بے دل کرو مت آبرو کو
مسافر ہے، شکستہ ہے، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا۔

آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھتے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے:

لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق لیں تیرے من کے گالی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا:

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر:

برچھی کی طرح توڑ جگر پار ہو گئی
تیری نگہ نے جب کہ کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا:

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے:

مرتا وہی ہے جس کوں ملے یار پیار میں
ہو جس کا دوست دشمنی اوس کوں اوسی سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لباں سیں 'کیا خوب'
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زباں سے 'کیا خوب'

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ بیدل میں ریختہ کہہ رہے تھے اور اشعار میں مثالیہ طرز، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی ماخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک ماخذ و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی منقبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح پھیلتے اور خیال و بیان کے حسنِ صورت کو نکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعدِ ولی اُردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

کوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باخبر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آب دار موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوتے

ہیں ۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ایہام کے خلاف ''ردِعمل کی تحریک'' میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بنتا ہے ۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اب روبرو ہے یار ، نہیں بولتا سو کیوں
قصے وہ آبرو کے بنانے کدھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں ، جب اُردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے ، محمد تقی میر کے ہاں زیادہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا
جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پھر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعری کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبوں کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر جگاتی ہے ۔ اس میں حسن بیان بھی ہے ، روزمرہ اور محاورے کی رچاوٹ لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرز ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں ۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوٹ اور پختگی کے ساتھ اُردو شاعری کو معطر کرتی ہے ۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصہ شاعری ہمارے لیے آج بھی پُر اثر و دل کش ہے ۔ یہ اشعار دیکھیے :

آیا ہے صبح نیند سے اُٹھ کر رسما ہوا
جامہ گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا
پوچھے اگر جو آبرو کے حال کی خبر
کہنا تمھارے درد سوں ہجراں کے مر گیا
تجھ سے تیں جب سلانے گیا
دل اندر مرے وہ سمانے گیا
مل گئیں آپس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا
جو کہ ہونا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
سو میں ہی جانتا ہوں یا مرا دل
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
مجنوں و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
کیا ہے بے خبر دولوں جہاں سے
محبت کے نشے میں کیا اثر ہے
کرتے تو ہو تغافل پر حال آبرو کا
دیکھو جو تم پیارے بے اختیار رو دو
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
انکھیوں نیں رات کیا جادو کیا تھا
مگر کاجل دوالی کا دیا تھا
سر سوں لگا کے پاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
یاں لگ ہنر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
ہاتھ آوے اگر جو عمر خضر
بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
کچھ ٹھہرتی نہیں کہ کیا ہوگی
اس دلِ بے قرار کی صورت
تمہارا دل اگر ہم سیں پھرا ہے
تو بہتر ہے، ہمارا بھی خدا ہے
کیا ہوا مر گیا اگر فرہاد
روح پتھر سے سر پٹکتی ہے
ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
غم کے دریا سوں پار کرنے کوں
زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیولنا قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جبھی
آ گیا تب ہمارے جی میں جی
اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل منیں جا کر اثر کرو
دلدار کی گلی میں مکرر گئے ہیں ہم
ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں ۔ جب آبرو کہتا ہے :

آئی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
پر رونے لیں بات کی فرصت نہ دی مجھے
ہم سیں چرائی اور سیں اکھیاں ملا گیا
ظالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
مرے پیارے سیں قاصد اتنی دل کی بات جا کہنا
کہ جانے سیں تمھارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
سخن اوروں کا لشنا ہو کے سنتا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
یارو ہمارا حال سجن سے بیاں کرو
ایسی طرح کرو کہ اسے مہرباں کرو
یارو کوئی کہے کہ کبھی یوں بھی ہوئے گا
باتیں کریں گے بیٹھ کے آپس میں پیار کی
افسوس ہے کہ ہم کوں دلدار بھول جاوے
وہ شوق ، وہ محبت ، وہ پیار بھول جاوے
بے رحم و بے وفا و تنک رنج و تند خو
تجھ کوں ہزار ناؤں سجن دھر گئے ہیں ہم
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب کچھ ہے لیکن کیجیے کیا یار ہے
کلرو کے شوق میں نہ ہمیں دربدر گئے
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ گل کوں دل دوالا کیوں نہ ہو
اس پری رو کی ہے اس میں بُو میاں

تو وہ انسان کے آفاقی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ صنائع، ایہام اور دوسری فنی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سننے والوں کو کرتے تھے۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شمال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اُردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کرکے عام کردیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصہٴ شاعری کو قبول کر لیا۔ آبرو ایہام گویوں کا سرخیل ضرور ہے اور عہد شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ اجاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابلِ ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نیں اور ہی ایک نوعلا

آبرو کے ہاں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم، رت، باغ، پھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں پوری انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے:

ٹیسو کے پھول نہیں ہے دہکتے ہیں کوئلے
آئی جنوں میں آگ برہ کی لگا بسنت

یہ سبزہ اور یہ آبِ رواں اور ابر یہ گھرا
دوانا لئیں کہ اب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا

جاڑے کی رات اُلٹ گئی گرمی کا دن کٹا
مکھڑے سیں زلف جب کہ سجن تم نے دی اُٹھا

گلی اکیلی ہے پیارے، اندھیری راتیں ہیں
اگر ملو تو سجن سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں
لے گئی بادِ صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے جگنو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کرکے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اُردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں:

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر
ہے آبرو ہمن کوں جگ میں سخن ہمارا

آبرو ایک قادر الکلام ''معنی یاب اور متین خیال''[۱۵] شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہتے وقت جن فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصورِ شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے:

(۱) صرف قافیے ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں باندھے جائیں:

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیا تو کیا ہوا
دعویٰ ہے جس کوں شعر کی قوت کا آبرو
مضموں کے آ کے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور نئی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے بت کی پرستش ہوگی:

ع: رواں نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز پانے کی
جب آبرو کا بیاہ ہوا بکرِ فکر میں
تب شاعروں نے ناؤں رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دلِ گداختہ کے نالے اور کیفیاتِ قلبی بھی شامل ہوں:

فکر بحر شعر میں دل کوں عبث مت خوں کرو
فاختا کی ضرب سیکھو نالے کوں موزوں کرو

(۳) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے :

پیروِ حسن و عشق موزوں ہے　　　خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف

اور شگفتہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

تجھ شعر کی شگفتہ زمیں دیکھ آبرو
لالہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۴) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں۔ خصوصاً ایسے تجربے جنھیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل نیں آج دل دے کر سنا
آبرو نے شعر کا پایا صلا
کرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت
جا شعر آبرو کا سنا الوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو ریختہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو
آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آ کر اس کے سننے کوں کریں سب یار بھیڑ
آبرو یہ ریختا تو نیں کہا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں موسیقار بھی شامل ہیں اور رقاص بھی ، شاعر اور امرد بھی اور دوسرے لوگ بھی ۔ جمال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ، صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا کر ایک غزل کہی ہے ۔ مولا ، میر مکھن پاکباز ، پنّا اور نعمت خاں سدارنگ کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ بوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔ اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو تو وہ کمالِ شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے　　　معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خاں یک رنگ ، عبدالوہاب یکرو کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس دور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایہام گوئی مقبول ترین

رنگ سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا - عبدالوہاب یکرو[16] ، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ مشرق میں دیوان مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے ، آبرو کے شاگرد تھے - آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان[17] کا نام بھی آتا ہے - محمد محسن قدوی ، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے -[18] اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمشیرزادہ کہتے تھے - مقطع میں آبرو ، صادق ، مبارک ، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے -[19] صلاح الدین میر مکھن پاکباز ، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے -[20] شہاب الدین ثاقب[21] اور محمد عارف عارف[22] بھی آبرو کے شاگرد تھے - محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر سجاد اکبر آبادی ریختہ میں آبرو کے شاگرد تھے -[23] ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنھوں نے براہ راست زانوے تلمذ تو تہ نہیں کیا لیکن آبرو کے رنگ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے -

(۴)

لسانی زاویہ نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے - آبرو کی زبان پر ، جیسا کہ اوپر دیے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا ، کھڑی بولی ، پنجابی ، ہریانی ، راجستھانی ، ہندوی اور دکنی اُردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں - ادبی زبان ابھی بن سنور رہی ہے - املا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں - وہ الفاظ ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں ، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - آبرو کی زبان اور دکنی اُردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے - بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو، سٹنا ، پیگ ، اتال ، اپڑنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اُردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے - ایک فرق 'چ' تاکیدی کا تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر ، مرہٹی کی طرح ''ہی'' کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا - شمال میں باندھنا ، کہنا ، کرنا مصادر سے باندھا ، کہا ، کیا ماضی مطلق اور دکن میں "باندھیا ، کہیا ، کریا'' بنایا جاتا تھا -

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ بس یہی فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے ۔ آبرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی اُردو اور شمال کی اُردو دو مختلف زبانیں ہیں ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین شعر پڑھیے :

کیونکر بھرن انجھو کی انکھیاں سیتی پڑی لئیں
عاشق کوں آ پڑی ہے ہجراں کی رات بھرنی
جیسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں فدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر بوجھو دلِ خوں خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھا گل کے نمن زینتِ دستار کرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز کرنا دشوار ہوگا ۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود اُردو زبان میں آ رہی ہے ، اسی لیے آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آبرو کے ہاں ''منیں'' اور ''میں'' دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں :

منیں : ع قامت کا سب جگت منیں بالا ہوا ہے نام
میں : ع کیوں تیر مارتے ہو تم غیر کے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے :

تجھ تجلی کی صفت کیوں کر بیاں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں ''تجھ تجلی کی صفت'' وہ انداز بیاں ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں ''دیکھ کر تیری جھمک'' وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں ۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے ۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے ۔

اُردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی ۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے ۔ وہ الفاظ ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے ۔ مثلاً شہر کا نام ''آگرہ'' ہے لیکن اسے

عام طور پر ''آگرے'' بولا جاتا ہے ۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے ۔ ع : ''تم آگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم'' ۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے ، مثلاً :

چھیے (چاہیے) : ع جی میں بھی پیارا کچھ اک چھیے کہ تجھ کوں وہ کہوں
جان (جانیں) : ع عاشق بہت کے مارے روتے ہوئے جدھر جان
بھلیاں ۔ اتے ۔ یے : ع اتے جو غرفش کرتے ہو یے باتیں نہیں بھلیاں
بچتّھی (بچھلی) : ع ڈوب کر بچتّھی کوں جوں کر کاڈھا
دسخط (دستخط) : ع نوخطی کے دکھانے کے دسخط
گاھق (گاھک) : ع گاھق جو اس بازار میں کے ہیں
سپارش (سفارش) : ع سپارش سیں مرا سرکش نپٹ بیزار ہوتا ہے
کسائی (قصائی) : ع کب لگ رہے گا بچھڑا ٹک آ مل اے کسائی
مزاخ (مذاق) : ع عاشق ستاؤنے کوں سمجھتا ہے کیا مزاخ

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مائگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا ، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آتے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی ۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے ۔ اُردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جانے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں ۔

آبرو کے دور میں یہی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے ۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا ، مثلاً آبرو کے ہاں یے بجائے یہ ، بے بجائے بہ ، کوئے بجائے کنویں ، سن لیں بجائے سنتے ، سونہری بجائے سنہری ، تسبی بجائے تسبیح ، مصرا بجائے مصرع ، بانگیں بجائے باکیں ، چولکنا بجائے چوکنّا ، جوٹھا بجائے جھوٹا ، پرگھنا بجائے پرگنہ ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملتے ہیں ۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ''ہ'' پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے ''الف'' سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے ۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر سیں گر پری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے اسیروں کا
مژدا (مژدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کوں مژدا ہے آبرو کا

مرثیا (مرثیہ) : ع یوں عبث پڑھتا پھرا جو مرثیا تو کیا ہوا
قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدایا قبلا ہے حاجیوں کا

یہی صورت میکدا (میکدہ) ، غنچا (غنچہ) ، نشا (نشہ) ، آئنا (آئینہ) ، بندا (بندہ) فتنا (فتنہ) ، رشتا (رشتہ) ، دبدبا (دبدبہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے ۔ اسی طرح دعوا (دعویٰ) ، امبر (انبر) ، عبس (عبث) ہے ۔ عبس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع ''آبرو کا جیو جاتا ہے عبس'' ۔ لیکن ساتھ ساتھ ''عبث'' بھی لکھا ہے جیسا کہ اُوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے ۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے ۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے ۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرف اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اُردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے ۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیغِ بھوں : ع مشکل ہے تیغِ بھوں کے اشارے کا بوجھنا
گالِ پُرصفا : ع جس گالِ پر صفا سیں نظربں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی ''بہ'' لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر جاجا کے تم کھاتے ہو جو بنگلے کے پان
دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکھ کی تاب آہستہ آہستہ

یہی صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع تان چوگاں تھی و دل تھا گیند
ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم
ع طرح ملاپ و محبت کی پھیر ڈالی ہے
ع سونا تجا و بھوک گنوائی ہوا یہ روپ
ع پھوڑ آئنا و توڑ سکندر کی سد کے تئیں

اسی طرح ''جان و جی ، دریا و آنسو ، روٹھ و لیکن ، لگائی و لہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و ہے'' میں واؤ عطف استعمال کی ہے ۔ یہ وہ صورت ہے جو اُردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے ۔ یہی وہ ''اُردو پن'' ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے ۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع ''ان'' لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً سروراں ، رقیباں ، باتاں ، لباں ، حریفاں وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں ۔ مثلاً :

ع ہوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق
ع آئنے ہو جائے دیواروں میں دل
ع لوگوں کے دل کوں لیا ہے تمھوں نیں بانگ دل
ع علاج ان کا مگر جھگڑیں و لائیں ہیں
ع یے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں

بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع غیر کی انکھیوں سیں انکھیاں مت ملا رے اس قدر

حروف ، افعال اور ضمائر کے ساتھ بھی یہی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ یہی صورت علامت فاعل ''نے / نیں'' کے ساتھ ہے ۔ کہیں ''نے'' محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود ہے ۔ مثلاً ''نے'' محذوف کی مثال :

ع ہوں آبرو سیں دل کوں تم سخت جو کیا ہے

''نے'' موجود کی مثال : ع تم نیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح

اسی طرح ''کو'' ''کے'' کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و قواعد کے مطابق موجود ہے ۔ مثلاً :

''کو'' محذوف کی مثال : ع بوسا لباں سیں دینے کہا کہہ کے پھر گیا

''کے'' محذوف کی مثال : ع آبرو ہجر بیچ مرتا ہے

ایک ہی مصرع میں ''کو'' موجود بھی ہے اور محذوف بھی ۔ مثلاً :

ع رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا

اور بعض مصرعوں میں ''کی ۔ کے ۔ کا'' جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں ۔ مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بجا

یہی صورت ضمائر کے ساتھ ہے ۔ ضمائر میں ہمن ۔ وو ۔ کمن بھی استعمال ہو رہے ہیں اور ہم ۔ وہ ۔ تم ۔ میں وغیرہ بھی ۔ اسی طرح افعال میں ''دیکھنا'' مصدر کی مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور ''دکھلاونا'' کی بھی ۔ ''آنا'' کی بھی اور ''آونا'' کی بھی ۔ بلانا بھی اور بلاونا بھی ۔ اسی طرح بھڑبھڑاونا ۔ ازماونا ۔ مسکراونا ۔ اتراونا ۔ ستاونا مصادر کی مختلف شکلیں بھی ۔ مثلاً :

ع کوئی شاہ کوئی گدا کہاوے جیسا جس کا بنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
ع سر میں بلاوتی ہے تمھاری گلی اٹھا
ع یوں تربھڑاوتا ہے دل شوق میں ہمارا
ع دکھلاوتے ہو سہندی جس کوں سجن رچا کر

اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی۔ مثلاً :

ع کہو اے آبرو کیوں کر جئے گا درد و غم سیتی
ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
ع ستم کرنے کوں پھر کیوں اس قدر تیار ہوتے ہیں
ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
ع کہے ہیں فتح ہم نیں ریختے کے آبرو قلعے

آبرو کے ہاں لفظوں میں ''ن'' کا استعمال ، اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ مثلاً ساوَن (ساون) ، برساون (برساون) ، کرناں (کرنا) ، مرناں (مرنا) ، کوں (کو) ، سیں (سے) ، نیں (نے) ، دنیاں (دنیا) وغیرہ ۔

اکثر الفاظ ''ھ'' کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ مثلاً ہھوہ (ہوہ) ، بگھولے (بگولے) ، تڑپھ (تڑپ) ، پرکھنا (پرکنا) ، جیبھ (جیب بمعنی زبان) وغیرہ ۔

اسی طرح اکثر الفاظ جو آج ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے دور میں بھی ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے تھے ، آبرو کے ہاں ''ڈ'' سے ملتے ہیں ۔ مثلاً :

کاڈھا (کاڑھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدھی انگلیوں سیں ہم نیں کھیو کاڈھا
بڈھاؤ (بڑھاؤ) : ع چیں بہ جبیں ہو شوق کے میرے بڈھاؤں کوں

اسی طرح بڈیاں (بڑھیاں ، جمع بڑھیا کی) ، کاڈہ (کاڑہ) وغیرہ ۔ خان آرزو کی اُردو لغت ''نوادر الالفاظ'' میں اکثر الفاظ ''ڑ'' کے بجائے ''ڈ'' سے ملتے ہیں ۔ یہی اس دور میں مستند صورت تھی ۔ آج بھی اہلِ پنجاب اور یو پی کے قصبوں میں ''ڈ'' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے ۔

آبرو نے حرف نفی ''مت'' اور ''نہ'' کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۔[۲۳] دو حروفِ نفی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے ۔ ممکن ہے اس دور میں عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہیں سے سند لی ہو ۔ آبرو کے ہاں اس کی صورت یہ ہے :

عیب ہے غیر سے اپنا نہ مل مت نہ مل اس سیں آبرو کے ممط

بھلا ملتا نہیں تو مت نہ مل پر خوش رہ ہم سیں
کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ مرے دل کی خلاصی ہے

بعض الفاظ جو آج مونث بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکر استعمال ہوئے ہیں ۔ اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا ۔ یہی صورت اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ ''توجہ ، جان ، باس ، سیر'' مذکر باندھے گئے ہیں ۔

آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے طریقے سے وضع کیا ہے ۔ مثلاً :

ع   پر مل گئے تو سلام علیک تو ہے ضرور
ع   تیری چشم سیہ کرتی ہے عاشق ساتھ کافریاں
ع   آبرو کوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو

اسی طرح خالص اُردو طریقے سے منکرپن ، گورائی (گورا پن) ، چُھٹکی (چھوٹی) وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں ۔ اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر کی داستان ''مہرافروز و دلبر'' میں بھی ملتے ہیں ۔

آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اُردو عبارت میں کثرت سے استعمال ہو رہے تھے ۔ مثلاً :

فارسی حرف بر : ع   تو گلزار آتش کیا بر خلیل
فارسی حرف در : ع   کیا کوئی ایسا نہیں در جہاں
فارسی فعل خواندن : ع   ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح

آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور ریختہ گویوں کو مشورہ دیا :

وقت جن کا ریختے کی شاعری میں صرف ہے
ان ستی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے
جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے[۲۵]

فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ ناجی کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا ۔ آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور یکرو وغیرہ کے ہاں بھی یہ صورت نہیں ملتی ۔ اس تبدیلی سے اُردو اظہار بیان فارسی اثرات سے مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی ۔

آبرو ایک سنجیدہ اور باشعور شاعر تھا ۔ اس نے زبان کو سلیقے ، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا ۔ اُردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے ۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے ۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر ، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں ۔ اگر آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۳۳-۱۷۳۲ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰ھ / ۸۹ - ۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ اُردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی ۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا ۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اُردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع
لیکن زباں مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- نکات الشعرا : مجد تقی میر ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔

۲- مجمع النفائس (قلمی) : مولانا نسبتی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۴۷۶ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔

۳- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۳ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۵- نکات الشعرا : ص ۹ ۔

۶- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۷- سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۹ع ۔

۸- مخزن نکات : ص ۵۹ ۔

۹- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۷۰ع ۔

۱۰- سفینۂ خوشگو : ص ۱۹۵ -
۱۱- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) ص ۲۵ ، انڈیا آفس لائبریری لندن ۔
۱۲- تذکرہ ہندی : ص ۷ -
۱۳- تعین زمانہ : مطبوعہ ''معاصر'' جلد ۲ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، پٹنہ ، بہار -
۱۴- دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ ۔ سنہ ندارد ۔
۱۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ع -
۱۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۶ -
۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۸- ایضاً : ص ۳۸ -
۱۹- چمنستان شعرا : ص ۵۵۷ -
۲۰- ایضاً : ص ۵۱ -
۲۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع-
۲۲- مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸ -
۲۳- نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۲۴- مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۱۴۹ ، کراچی ۱۹۶۵ع -
۲۵- دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ - ۴۰ ، مکتبۂ خیابانِ ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۱۰ ''شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرابتی و ہم شاگرد فقیر آرزو بود و در فن ریختہ استاد بے مثل است ۔''

ص ۲۱۰ ''در شعر پارسی ہم زبان درست داشت ۔''

ص ۲۱۲ ''عمرش از پنجاہ متجاوز خواہد بود کہ بآسیبِ پائے اسپ پائے حیاتش فرو رفتہ ۔''

• • •

تیسرا باب

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اُردو تحریک ، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کرکے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار ، فارسی کے بجائے ، اُردو میں کرنا چاہتا تھا ۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اُردو کے رواج کی تحریک تھی ، اسی لیے اس کے مزاج میں اُردو پن اور ہندوستانیت زیادہ ہے ۔ جیسے جیسے اُردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا ۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

ایہام گو شعرا کا کلام آج پھیکا ، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اظہار کا کچا پن محسوس ہوتا ہے ۔ اس میں لفظِ تازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے ، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں بامعنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی ناگزیر حصہ ہے جیسے کسی تناور درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں ۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں ، شاکر ناجی ، شرف الدین مضمون ، شاہ حاتم ، مصطفٰی خاں یک رنگ ، احسن اللہ احسن ، شاہ ولی اللہ اشتیاق ، سعادت علی امروہوی ، میر محمد سجاد ، بیتاب ، میر مکھن پاکباز ، کمترین ، عارف الدین خاں عاجز ، فضلی اورنگ آبادی اور عبدالوہاب یکرو کے نام آتے ہیں ، لیکن وہ شعرا جنھوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

رکھی ان میں ناجی ، مضمون ، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں انھیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جلوس محمد شاہ کے دوسرے سال جب دیوانِ ولی دلی آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔[1] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو ، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم ، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں اکیس سال تھی ، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لگے ، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کرکے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے ۔ حاتم نے آبرو ، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں[2] بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی ۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استادی کی دھوم بہت بعد کی بات ہے ۔ اسی لیے ہم اس دور میں ، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی ، مضمون اور یکرنگ کا اور پھر دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

محمد شاکر ناجی (م ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع) دلی کے رہنے والے تھے ۔[3] وہ وہیں پیدا ہوئے ، پلے بڑھے اور وفات پائی ۔ محمد تقی میر نے ، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے ، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چیچک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے[4] ۔ قائم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے ۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انھیں دیکھا تھا ۔ ظریف الطبع انسان تھے[5] ۔ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی صحبت میں نکھرا تھا ۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

تم اپنی مہر میں اب تربیت کرو جس کو\
ہو اس کا ہوش جدا ، ذہن اور ذکا اور ہی

غزل کے ایک شعر میں بھی انجام کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے :

نواب امیر خاں کی باتیں ہیں سحر ناجی\
دعوے کو موہنی کے ایک ہی گواہ بس ہے

ناجی ، امیر خاں انجام کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

ناجی[6] میں ملتے ہیں ۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ایک مدت تک نواب عمدۃ الملک امیر خاں بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی''۔[7] ناجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطۂ پٹیالہ) میں موجود ہیں ۔[8] سعادت خاں ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے ۔[9]

ناجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں ۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''جوانی میں دنیا سے گزر گئے ۔''[10] بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے ۔[11] نسّاخ نے سالِ وفات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع دیا ہے[12] جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے انھیں مرحوم بتایا ہے ۔ اس لیے ناجی کے سالِ وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینی ہوگی ۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے آبرو کا سالِ وفات (۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) اپنی غزل کے ایک مصرع ''کہ بے لطفی سیں جن کی آبرو نے جی دیا مرمر'' سے نکالا ہے ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع میں ناجی زندہ تھے ۔ ناجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے ۔[13]

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ناجی زندہ تھے ۔ اس کا ثبوت مخمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنھیں قاسم نے اپنے تذکرے[14] میں نقل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے ۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱ — ۱۱۵۲ھ (۱۷۳۹ - ۱۷۴۰ع) تک ناجی زندہ تھے ۔

(۳) میر نے ناجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے ۔ میر نادر شاہ کے حملے کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں دلی آئے ۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں یا اس کے بعد ہوئی ہوگی ۔

(۴) حاتم نے ناجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۳۷ھ، ۱۱۴۲ھ اور ۱۱۵۵ھ میں لکھیں ۔[15] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی ۱۱۵۵ھ/۴۳-۱۷۴۲ع میں زندہ تھے ۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے۔

(۶) نواب امیر خاں انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں قتل ہوئے۔ ''غم عمدہ''[16] سے سالِ وفات نکلتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعۂ تاریخِ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ مہینے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں۔ انجام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے۔[17] اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر[18] پڑھیے جس میں اس جھگڑے کی طرف، غزل اور ایہام کے مخصوص مزاج کے ساتھ، واضح اشارہ ملتا ہے:

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم سیں یارو یہ سوڑا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعۂ تاریخ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب آسان ہے۔ بادشاہ وقت محمد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ''تاریخ مظفری'' میں ان الفاظ میں آیا ہے:

''اسے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی، لیکن آخر عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو دیوانِ خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز کٹار کے حملے سے قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا۔''[19]

اس صورت میں جب بادشاہِ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخِ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آہ و فغاں کرنا مصلحتِ وقت کے خلاف تھا - ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ انجام کے متوسل بھی تھے - اگر وہ ایسا کرتے تو عتاب شاہی کا شکار ہو سکتے تھے - فرخ سیر نے ایک ''سکّہ'' لکھنے پر جعفر زٹلی کو قتل کرا دیا تھا - بادشاہ اس واقعے کو چھپانا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے - ان حالات میں ناجی کیسے مرثیہ یا قطعہ تاریخِ وفات لکھتے ؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں ، جیسا کہ ''نکات الشعرا'' سے معلوم ہوتا ہے ، وہ زندہ نہیں تھے - اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/ ۱۷۵۲ع سے بہت پہلے ہوا - بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۴ھ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے - اس لیے ناجی کا سالِ وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع قیاس کیا جا سکتا ہے -

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزّال تھے ، ہجو گو تھے - یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ''اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا -''[۲۰] قائم نے یہ لکھا تھا کہ ''اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا -''[۲۱] گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی -''[۲۲] میر ، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں - بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کرکے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی - دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی ، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا ، کمیاب تھے - اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کرکے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی - اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے - اس میں نہ ہجو ہے ، نہ مزاح ہے ، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے - ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہتے ہیں - وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں - ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمانِ شاعری ہے - یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے - ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :

رختا ناجی کا ہے محکم اساس　　　بات میری بانیِ ایہام ہے

ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم گوں ہے سلیقہ ناجی
بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن　　　مر گیا پر لئیں ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں ۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں ۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان ہر شے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے ۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چابک سوار کس کی بجلی ہوئی ہے شاگرد
کچھ صرصری سا سیکھا تھا بے طرح کا کاوا
قوسِ قزح سے چرچا کرتا تھا تجھ بھواں کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسماں کا
قرآں کی ، سیرِ باغ پہ جھوٹی قسم نہ کھا
سیپارہ کیوں ہے غنچا اگر تو ہنسا نہ تھا
رقیبوں سے مرے اے جان جاں تجھ کوں گرچہ ہے خویشی
ولے ہرگز روا نئیں ان سگوں اوپر کرم کرنا
موتی آکر لگا تھا کان اوس کے
'در'در اوس کوں کہے میں گوش ہوا
یار کی رالوں اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
مت لگا ہاتھ اوسے تکیہ ہے اس درویش کا
محبت میں علی کی دیکھ ناجی
ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
کچھ نہ سمجھا مس کا سونا ہو ہے یا سونے کا مس
مال احمق کا کھل ہنتے نے کھایا موس موس

ہو مریدوں میں نصیر الدین سا گل
سوزِ دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
حشر میں پاک باز ہے ناجی
بد عمل جائیں گے سقر کی طرف
امردی پیارے کی ہوئی ہم سیں جدا مکتب میں صرف
اب تو خط نکلا، ملیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
خط کی خبریں عبث اڑاتی ہیں
باتیاں اوس کی سب ہوائی ہیں
قطبِ دیں کے نام سیں ناجی کو نعمت دے الہ
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکی ہے یہ
شیریں لباں کا فرماں لانا بجا ہنسی نئیں
ہو کوہ کن سا عاشق سر پر پہاڑ جب لے
ناجی دہن کو دیکھ سخن مختصر کیا
گرچہ سجن کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں لفظِ تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح طرح سے پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ایہام لفظی ہے، کہیں ایہامِ تناسب ہے۔ کہیں املا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ابتذال کو چھپانے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے۔ کہیں لفظوں کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ شاید ہی ایہام کی کوئی ممکن صورت ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر پھیکی اور بے مزہ ہو جائے گی۔ اس دور کے افق پر جہاں ایہام کی شفق پھول رہی تھی، ناجی ایک ایسے پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا تماشا دکھا رہا ہے۔ اپنی غزلوں میں ناجی ذہین، طباع اور ظریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے جو ہمیشہ ایک ہی چیز بناتا ہے۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں۔

"مخمس" کے یہ دو بند[۲۳] پڑھیے جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس بیس اون کو بیتے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوں کی جیتے تھے
شرابیں گھر کی نکالے مزے سے پیتے تھے
نگار و نقش میں ظاہر گویا کہ چیتے تھے
گلے میں ہیکلیں ، بازو اُوپر طلا کی نال

قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اُوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں ، نہ کھانا تھا
ملے تھی دہان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دوکان ، نہ غلّہ و بقّال

اس مخمس کا ناجی ، ایہام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے ۔ دراصل ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ امکان تھا جسے ایہام نے چاٹ لیا ۔

موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور "عشق باز" کی شاعری ہے ۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں ـــــ ایک طوائف اور دوسرا لڑکا ۔ طوائف کم اور لڑکا زیادہ ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں کھل کھیلتا ، دھومیں مچاتا ، ستم ڈھاتا ، بانکپن دکھاتا نظر آتا ہے ۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو ، مینا ہو ، زر ہو اور ساقی شوخ
بہتر اس سے لئیں قسم ایماں کی ناجی کو مراد
قسم کیفی کی میں لڑکا نہیں پاؤں تو اے ناجی
کہاں جیوے برنگ ناگ جن کے جنم کھوٹی ہے

اس معشوق کو رام کرنے کا ہنر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :

خوباں کے رام کرنے کا آیا ہنر ہمیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام سیں امرد پرستوں کے چڑے چولکے
میں اوس کوں پیچ دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاسا
نبات و قند و مصری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
ولے ناجی لونڈے کوں میں پھسلاتا ہوں گتّے سے

یہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی ۔ اسی ''اوباشیت'' سے ، جو محمد شاہی دور کی روح میں رچی بسی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے نقش و نگار بناتی ہے ۔ اس دور کے لڑکے سے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے چلیے :

مجھے وسواس آتا ہے گلے ملنے سیتی اوس کے
کہ بانکا ہے ، نکھٹو ہے ، ستم گر ہے ، شرابی ہے
ناجی اس سیں چھپے نہ کوئی چوری
ہے کٹیلا چپل ، بڑا چھندی
بوسے کے وقت ناجی ایسا ترش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس سیں ہو گئی ہے جیبھ کوڑی

ان میں کوئی سنار کا لڑکا ہے ، کوئی نانبائی کا ، کوئی سیّد پسر ہے ، کوئی ظفر خاں ہے ، کوئی رمضانی ہے ۔ یہ رمضانی تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ''مرقع دہلی''[۲۳] میں درگاہ قلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے ۔ محمد شاہی دور میں امرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرزِ عمل سمجھا جاتا تھا ۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا ۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی ۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں ، ہاؤ ہو اور ناؤ نوش میں بھلانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا ۔ یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زنانہ پن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا ۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی ۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے ۔

یہ امرد پرستی عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی ۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبِ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے ۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسلِ انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں ننگے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بجھتے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے ۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسلِ انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی ۔ اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائشِ جمال بڑی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی عشقیہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا پسندی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع ''قیامت ہے چھمک بازوے تعویذِ طلائی کی'' ع ''سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں۔'' کبھی قامت قیامت ڈھاتا ہے، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسفِ مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشمِ سیہ دل کو عقاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مژگاں نشترِ فصّاد کا کام کرتی ہیں۔ ابرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلۂ مقصود ہے۔ چہرہ درِ یتیم کے مانند صفا ہے۔ لب مثلِ مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مانی و بہزاد اپنے گھر کی طرف پھر جاتے ہیں۔ مخمور آنکھوں کو دیکھنے والے ساغر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاہِ ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے:

قیامت قامت اس کا جنّے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر تا قدم تیغِ سلیمانی ہے یہ لڑکا
قدِ موزوں ہے اس کا مثلِ الف
دہن اس کا ہے میم کے مانند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے یار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گومگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ پائی نہیں جاتی
کہے ہیں بال وے، پر خیال میں میرے نہیں آتی

کمر اور دہن کا تعلق براہِ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاقی مضامین سے ہے اور دوسری کا مضمون بابی سے، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ ایہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت بنتی ہے ۔ پہلے اخلاقی مضامین کی نوعیت دیکھیے :

بلند آواز سے گھڑیال کہتا ہے کہ اے ظالم
کٹی ہے بھی گھڑی تجھ عمر سیں اب لگ لئیں چیتا
غم نہ کھا روزگار کا ناجی
گر ہے پروردگار سے مطلب
گر سلیماں کا تخت دیں مت لے
کہ سب آخر کوں جائے گا برباد
جرموں کی روسیاہی غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساری اپنی کھوتا ہے وہ تو سو کر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھ اے بدمست پتھر سیں نہ کر شیشے کوں چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک بوسہ دے تو اور لالچ ہے پھر جاری
کہ ہر قانع کوں عزت پیشتر طامع کے تئیں ذلّت
روح جلوا تب کرے جب تن کوں دے پہلے گداز
ایک جر رہتی ہے فانوس اور گل ہوتی ہے شمع
بحرِ وحدت میں نہ رکھ ہرگز قدم ایک خضر بن
پانوں پھسلا پھر نہیں تھمتا خیال اندیش کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ناجی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاقی مشورہ بھی بناوٹی معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سائے کی طرح یہاں بھی ناجی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو کھا رہا ہے ۔

ناجی کے ہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو پیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی دقّت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، قبول کشمیری اور بیدل وغیرہ کے ہاں ملتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے تخلیقی نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ ناجی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہی ہوں گی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ساری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر پھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں ناجی اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جیسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے ہردم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار جو ہم سیں جدا نہ تھا
یوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا

نمکین حسن دیکھ کر پی کا
رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا

سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
نام پوچھا پیا نے ناجی کا

جنتے دیکھا اوسے نظر بھر کر
پھر کر اس کوں نہ اپنا ہوش ہوا

ہوئی ہے صبح ٹک مکھڑا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
اگر ایک پھر کوں مجھ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا

دیکھ بلبل یہ گردش افلاک
گل نے اپنا کیا گریباں چاک

لے جا ہے شہر شہر پھراوے ہے دشت دشت
کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل

مہربانی میں ہوں یا غصے میں
پیاری لگتی ہیں ہار کی باتیں

نہ سیر باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
یہ دن بہار کے اے یار یوں ہی جاتے ہیں

جن کو خوباں سے آشنائی نہیں
وہ لہو ڈوبے ہوئے ازل کے ہیں

ملتے تھے دم بدم ، وہ زمانے کیدھر گئے
وہ بالکپن ، وہ طور ، وہ بانے کیدھر گئے

کہاں میں تم کو پہنچی ہے روایت
کہ عاشق پر ستم کرنا روا ہے

کیا فردا کا وعدہ سرو قد نے
قیامت کا جو دن سنتے تھے کل ہے
چلا جب روٹھ پیدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر
کہ اے ظالم برستے میں بھی کرتا ہے سفر کوئی
اور ناجی کون دے ہے جواب
در پہ تیرے اگر صدا نہ کرے
ہند کی زلف میں ناجی کا نکلنا نہ ہوا
پا بہ زنجیر ہوئی مجکوں یہ حب الوطنی
ہری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے
چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقتِ تماشا ہے
تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جاں
زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں ناجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھنک بھی شامل ہوگئی ہے، لیکن یہ اشعار ایہام گو ناجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو ناجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف میں نہ لا سکا۔

ناجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب، لغت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام گوئی میں مدد مل سکتی تھی۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خدا ؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے۔ اس کے اشعار میں، ایہام کے باوجود، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ بیان سے باہر ہے:

سب سن کر بیاں ہوا ہوں بہرا   کچھ حال نہ پوچھ نوکری کا

ایک شعر میں روشن اختر محمد شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے:

ہے فتح اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر
دکن تلک بچھاوے گر ہو مدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک مہرے سے زیادہ نہیں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ مہرہ ہی

نہ پٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت
مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خبر

بڑے بڑے ارکانِ سلطنت گوشہ نشین ہوگئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بجا ناجی جو ہوں عزلت نشیں ارکانِ ہند
دور اعدا کا تصرف متصل سب صرفِ خاص

اس دور میں ڈوم ڈھاریوں ، قوالوں اور کلاونتوں کی بن آئی تھی ۔ لال کنور کے سگے بھائی خوش حال خاں کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خاں سدا رنگ کو (جس کی مدح میں آبرو اور ناجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا ۔۲۵
قلعہ میخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالا شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس سیں مت بولو
محل کی زینت اوس کی بہن وہ پیاری کا بھائی ہے
ہوا معلوم خم خانے میں ثریا راج ہے بے شک
ہر ایک سجدے میں مے یاں دخترِ رز کی خدائی ہے

ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بساطِ ہند پر جتنے مہرے اور اراکینِ سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

بساطِ ہند میں بے زور ہیں مُہرے جتے دیکھے
ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شہ کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جا بجا سبزہ ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

یوں تو ناجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ناجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی ۔ دوسرے آبرو ، ناجی کے لیے ایک ''اثر'' کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ اثر دیوان ناجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے ۔ خاصی بڑی تعداد میں ناجی کی غزلیں آبرو کی زمینوں میں ہیں ۔ ناجی نے آبرو کے کئی مصرعے تضمین کیے ہیں ۔ آبرو کی

غزلوں کے قافیوں کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں ۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی ناجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا ۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفہ توحید سے پیش کیا ہے ۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی ، اب آبرو نہیں رہا تو ناجی کی شاعری بھی رک گئی ہے ۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے ۔ غرض کہ وہ شاعر ، جس کا اثر سب سے زیادہ ناجی نے قبول کیا ، آبرو ہے ۔ ناجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا :

جسے دعویٰ ہو ہم میں ہمدمی کا شعر میں ناجی
اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے ناجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٰ استادی کو آئینہ دکھایا ۔

ناجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پُر گو شاعر تھے ۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں ، فردیات بھی ۔ قصائد بھی ہیں اور مراثی بھی ۔ مخمس بھی ہیں اور قطعات بھی ۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی ۔ قصائد میں ناجی نے براہِ راست فارسی اساتذہ سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی فضا ، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں ۔ ان قصائد میں زورِ بیان بھی ہے ، نازک خیالی اور معنی آفرینی بھی ۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی فارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے ۔ ناجی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے ۔ قصیدہ براہِ راست مدح سے شروع ہو کر دعا پر ختم ہو جاتا ہے ۔ چھ قصیدے امیر خاں انجام کی مدح میں ، ایک قصیدہ نوازش علی خاں کی مدح میں اور ایک مخمس نعمت خاں سدا رنگ کی مدح میں ہے ۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے ۔ قصائد میں جس مہارت و قدرت کے ساتھ ناجی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر بات ہے ۔ ایک قصیدے میں ''اور ہی'' کی ردیف کو بڑی فنی چابک دستی کے ساتھ نبھایا ہے ۔ ناجی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں ۔

دیوان ناجی کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے ۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا ۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں فنی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ قدیم بیاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر بھی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مراثی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں ۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت مقرر نہیں ہوئی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے ۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے ۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں ۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے ۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے ۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں تنگیِ داماں کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جا سکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مفیدِ مطلب بھی ہو جائے ۔ مرثیے کی یہ ہیئت ناجی کی ایجاد اور تاریخِ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے ۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان ، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابلِ توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ''غزال'' کی جمع ''غزالے'' بنائی ہے ۔ ع :
''غزالے دیکھ اوسے گئے چوکڑی بھول'' ۔

(۲) ''سجانا'' مصدر سے ''سجایا'' ماضی مطلق بنایا جاتا ہے ۔ ناجی نے ''سجایا'' کے بجائے ''سجا'' ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :
''کہہ ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کنتے سجا'' ۔ مضمون کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے ، ع : ''سجن جب سے تم لال چیرا سجا'' ۔

(۳) علامتِ اضافت کے لیے ''سے'' کا استعمال دکنی ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شمال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے ۔ ناجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ''ے'' استعمال کی ہے ، مثلاً ع :''کھڑا ہے یک قدم ہر سروے آزاد'' یا ع ''یہ کس کی مصلحت ہے اے شہے حسن'' ۔

(۴) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو ریختے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے بگڑے شاعر یعنی مرثیہ گویوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ ناجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع ''چمکتی تھی وہ بجلی میں کناری اس کی 'در' دامن'' ۔

(۵) ''کبھو'' کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار ناجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع ''کبھو سستا ہو یا سہنگا نہیں موقوف غلے پر'' ۔ مضمون کے ہاں بھی ''کبھو'' کا استعمال ملتا ہے ۔

(۶) ناجی نے ایک جگہ ''سجدہ'' سے ''سجدئیت'' بنایا ہے ع ''سجدئیت کا مزا ہم تھا کہ نادانی تھی'' ۔ یہ وہی رجحان ہے جس سے آگے چل کر بے شمار الفاظ وضع کیے گئے ہیں ۔

تاریخی اعتبار سے ، آبرو کے بعد ، شاکر ناجی اس دور کا اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں پچی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے ، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں ، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا ۔ ناجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو ، اس ابتدائی دور میں ، ایک اعتماد بخشا ۔

ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ[ف]/۳۵-۱۷۳۴ع) ہے ۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

ف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعۂ تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱ - ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضمون شہرہ تیرا	طرح ایہام کی جب سیں نکالی

مضمون جاج مئو اکبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے تھے ۔۲۶ اپنے دو شعروں میں اس نسبت جدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

کریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید	کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید

لب شیریں سے دے مضمون کو میٹھا	کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا

شروع جوانی میں شاہجہاں آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی تھی ۔۲۷ ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی ۔ مرنے کے وقت دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے ۔ ان کی باتیں سن کر مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی ۔۲۸

شور محشر سیتی واعظ نہ ڈرا مضموں کو
ہجر کے صدمے اٹھاتا ہے ، قیامت کیسا ہے

مضمون ، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو انھیں ''شاعر بیدانہ'' کہتے تھے ۔۲۹ طبعاً ظریف ، ہشاش بشاش اور محفل آرا تھے ۔ میر نے لکھا ہے کہ مختلف اصناف سخن میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے ۔ شفیق نے دیوان میں تین سو شعر بتائے ہیں ۔۳۰ مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے ۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے پہلے چھ لفظوں سے ۱۱۴۷ھ (۳۵ - ۱۷۳۴ع) برآمد ہوتے ہیں ع ''کہ موئے ہے ہے میاں مضمون کہا'' ۔ قائم نے مخزن نکات میں لکھا ہے کہ ''مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت'' یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/ ۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا ۔ مخزن نکات اس کا تاریخی نام ہے ۔ اس حساب سے ۱۱۵۸ھ نکلتے ہیں ۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی یہی سنہ دیا ہے جو غلط ہے ۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورت بیاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ھ میں لکھا جانا شروع ہوا ۔ (دیباچہ دستور الفصاحت ، ص ۵۹ ، رامپور ۱۹۴۳ع) ۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی ۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/ ۳۸ - ۱۷۳۷ع ہے ۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی ۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سال وفات ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع کی نشاندہی کی ۔ (ج - ج) ۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

درد دل سے جس طرح بیار اٹھتا ہے کراہ
اس طرح ایک شعر مضمون بھی کہے ہے گاہ گاہ

مضمون کا دیوان نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب کوئی نیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دلنشین ہیں۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعت ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

کرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج

مضمون شکر کر کہ ترا نام سن رقیب
غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے

کرنا تھا نقش روئے زمیں پر ہمیں مراد
قالی اگر نہیں تو نہیں بوریا تو ہے

نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں
گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی

ترا مکھ ہے سرچشمۂ آفتاب
نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

تاریخ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگ سخن کی پیروی کرتے ہیں۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سمیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہہ رہے ہیں۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت گل رخساں کا ہوا رنگ زرد
سجن جب سے تم لال چیرا سجا
خوبوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
دل سرد ہو گیا ہے جب سے پڑا ہے پالا
جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ
نہ دیتا غیر کو نزدیک آنے
اگر ہوتا وو لڑکا دور اندیش
کہا طفلاں کی خاطر ریختہ کو
وگرنہ شعر کہتا فارسی کا
بکے ہے اس قدر واعظ شب و روز
لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

یہاں وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبر ایوب کیا ، گریۂ یعقوب کیا
میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اسے جدا کر کے
چلا کشتی میں آگے سیں جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھو آنکھیں بھر آتی ہیں کبھو جی ڈوب جاتا ہے
یہ میرا اشک قاصد کی طرح اک دم نہیں تھمتا
کسی بیتاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
یار کے قول کو نہیں ہے قرار
اس سچی دل کوں بےقراری ہے
گر حرف حق زبان سے ہماری کبھو سنے
احوال اپنا دیکھ کے حلاج سر دھنے

کیا سمجھ بلبل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک تو گل بے وفا اور تس پہ جور باغباں

یہ اچھے ، صاف ستھرے ، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اُس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے ۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت یونہی بنتی ، بگڑتی اور بدلتی ہے ۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعتِ ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مت کر ، اِتی تعریف لڑکوں کی
کہ ان باتوں ستی مضمون ترا اسلوب جاتا ہے
اگر پاؤں تو مضمون کوں رکھوں باندھ
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہات
کیا ہوا جو خط مرا پڑھتا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون کو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی محمد شاہ کے عہد میں دلی آئے تھے ، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دلّی نے چھین
کوئی کہیو جا کر محمد شاہ سوں

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۳۹ھ ، ۱۱۳۶ھ اور ۱۱۴۷ھ کی کہی ہوئی 'دیوان زادہ' میں موجود ہیں ۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ بحیثیتِ مجموعی خوش گو شاعر تھے ۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلیقے کا پتا چلتا ہے ۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اوپر
ریختہ اس کو ہوا جادو مرا

مصطفیٰ خاں یکرنگ بھی مضمون کے معاصر اور انھیں کے طرز میں شعر کہتے تھے ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ''اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحتِ بیان اور تازگیِ مضامین اس سے زیادہ ہے ۔''[31] حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے[32] میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر۳۳ ، گردیزی۳۴ ، قائم۳۵ ، شفیق۳۶ نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے ۔ خود یکرنگ نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے :

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح ؟ مصطفیٰ خان آشنا یک‌رنگ ہے

یکرنگ ، خانِ جہان لودھی کے نبیرہ اور محمد شاہ کے منصب دار تھے۔۳۷ صاحبِ دیوان تھے ۔ قائم۳۸ نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے ۔ مبتلا۳۹ نے لکھا ہے کہ ''اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا ۔'' اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر۴۰ کی نظر سے یکرنگ کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۳ شعر درج ہیں ۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے ، صحیح معلوم ہوتا ہے ۔ یکرنگ کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکاف ۔ آبرو نے اپنے دیوان میں یکرنگ کا ذکر کیا ہے :

آبرو یکرنگ نیں تفسیرِ اس خط کی لکھی
صفحۂ سادہ رقم ہونے میں قرآن ہو گیا

سخن یکرنگ کا سب گانٹھ باندھ
کہ یہ گوہر ہیں بحرِ آبرو کے

فائز نے بھی یکرنگ کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں

ایک شعر میں یکرنگ نے مرزا مظہر جانجانان کا ذکر کیا ہے :

یکرنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں

یکرنگ کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف ۔ آبرو کی وفات ۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع میں ، مضمون کی ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع میں ، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع میں ، فائز کی صفر ۱۱۵۱ھ/مئی ۱۷۳۸ع میں ہوئی ۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ہم عصر یکرنگ کی وفات بھی آگے پیچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی ۔

کے رنگِ سخن کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے ۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظہر اور ان کے زیرِ اثر "ردِ عمل کی تحریک" میں نظر آتا ہے ۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اُڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے ۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد یکرنگ کے بعض اشعار پڑھ کر تازہ دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی ۔ یکرنگ کا کلام اسی تبدیلی کا نقیب ہے ۔ جب ہم یکرنگ کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے

چاہتا ہے کہ کہے عشق کی باتیں یکرنگ
کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں

کیا جانیے وصال ترا ہو کسے نصیب
ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے
میرا صبر و قرار جاتا ہے

محبت کا عجب یکرنگ ہے رنگ
کبھو عاشق ، کبھو معشوق ہیں ہم

نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
نہ مجھ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے

خیالِ چشم و ابرو کرکے تیرا
کوئی مسجد گیا ، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے ۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے ۔ یکرنگ کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے ۔ اسی لیے مضمون کی طرح یکرنگ کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے مت بوجھ پیارے اپنا دشمن
کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
پارسائی اور جوانی کیوں کے ہو
ایک جا کہ آگ پانی کیوں کے ہو
لگے ہے جا کے کانوں میں بتوں کے
سخن یک رنگ کا گویا گہر ہے
مجھ کو معلوم یوں ہوا گل ہے
بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
جدائی سے تری اے صندلی رنگ
مجھے یہ زندگانی دردِ سر ہے

یہ دونوں رنگ سخن یکرنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں ۔ یکرنگ ادھر بھی ہیں اُدھر بھی ۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انھیں آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے ۔ عبوری دور کے شعرا کا یہی مقدر ہے اور یکرنگ اپنے سارے ایہام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں ۔

یکرنگ کی زبان صاف ہے ۔ محاورے کی رچاوٹ اس کے کلام میں مزا دیتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی برجستگی و بے ساختگی کے باعث سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے ۔ وہ اشعار ، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں ، پڑھیے اور دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں محفوظ ہو جاتا ہے ۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کوئی دشمن بھی ہو گا اپنی جاں کا
ع سب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
ع ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
ع نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
ع کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
ع زندگی کس کو جہاں میں کبھو در کار نہیں
ع سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے
ع مجھے یہ زندگانی درد سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبان دے کر ہمارے احساسات و خیالات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں ۔ یکرنگ کے کلام میں اسی لیے ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

نہ کر گوہر سیتی ہرگز برابر ✽ اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا

آبرو و ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ ؟/۳۸-۱۷۳۷ع) ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبولِ عام رجحان کے زیرِ اثر سراسر ایہام میں ڈوبا ہوا ہے ۔ وہ محمد شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحبِ دیوان تھے ۔ تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے گزرا تھا ۔ قائم کے اس جملے "یہ ابیات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے بعد سامنے آئے" [۴۱] سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر سے گزرا تھا ۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ "سالے چند زین پیش چشم از نظارۂ دنیا پوشید ۔"[۴۲] گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/ ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ع کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں ہو چکا تھا ۔ اگر "سالے چند" سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع کے لگ بھگ ہوئی ہوگی ۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگِ سخن میں منفرد کہہ سکیں ۔ ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں ۔ ہر دور میں ہر بڑے شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور کے مقبول رنگِ سخن کو ، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے ، پھیلانے ، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں ۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور میں یہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انھوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے بہتر طور پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا ہے ۔ احسن کے رنگِ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

کھول کر بندِ قبا دل مرا غارت کیا
یہ حصارِ قلب دلبر نے کھلے بندوں کیا

چمکنا زلف مشکیں میں ہر ایک دُر گوشواروں کا
گھٹا کی شب برات اندر تماشا ہے ستاروں کا

آونا خط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلیل
دیکھنا اس کا نہ ہو یارب نصیبوں میں لکھا

اے میاں کٹ موئے کمر سے ہم
کیسی تلوار درمیان ہے آج
نگہ کی تیغ کج سے کٹ گیا دل
نین سے چاہتا ہے خون بہا دل
صبا کہیو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
کہ کر کے قول پرسوں کا گئے برسوں ہوئے برسوں
معما اوس دہن کا یوں کُھلا ہم پر تبسّم سے
کہ ان میٹھے لباں کوں یہ جگہ بوسے کی خالی ہے
کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑوں میں کیا بولے
یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے
آگ سی میرے دل کو لگتی ہے
جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے
یہ مضمون خط ہے احسن اللہ
کہ حسن ماہ رویاں عارضی ہے
اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر سنان آہ
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات ، وہی مضامین اور وہی رنگِ سخن ہے جو آبرو و تاجی کے کلام میں ملتا ہے ۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے ۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/ ۱۷۳۷-۳۸ع)[۳۳] کے کلام میں نظر آتی ہے ۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق ، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں ، جیسا کہ ''گلشنِ ہند'' میں لکھا[۳۴] ہے ، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں ۔ آزاد بلگرامی نے انہیں نبیرۂ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب محمد فقیہ دردمند ۱۱۳۶ھ/ ۱۷۲۳-۲۴ع میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی تعلیم و ترتیب کی ۔[۳۵] اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوٹلے میں درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے ۔[۳۶] مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد تھے ۔[۳۷] میر نے لکھا ہے کہ ''کبھی کبھی فکرِ ریختہ کرتے تھے'' ۔[۳۸] ایک طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف محمد شاہی دور کا تہذیبی ماحول ۔ اشتیاق نے بھی ایہام گوئی کو ہی پسند کیا ۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی امرد، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں:

لڑکوں کے پتھروں کی لگے کیونکہ اس کو چوٹ
ہر ایک گردباد ہے مجنوں کو ڈھول کوٹ

دوبالا ہوگی مخموری عبث آنکھوں کو ملتا ہے
پیالہ اور بھی پی لے سجن یہ دور چلتا ہے

زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں:

آخر تو ہوئے گا نیاؤ قیامت کے دن پیا
مجھ ہات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے

اب اشتیاق کیا میں کروں راہِ عشق طے
ایک تو پڑی ہے سالج دوجے پالو تھک گئے

چمنستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے۔ ان غزلوں میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے۔

یہی رنگِ سخن سعادت علی امروہوی کا ہے۔ یہ وہی میر سعادت ہیں جنھوں نے محمد تقی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی[۴۹] اور جن کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے۔"[۵۰] محمد تقی میر نے ان کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے۔ گویا ۱۱٦۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ء سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی "سیلی مجنوں" کے نام سے لکھی تھی جس میں اُس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم‌بند کی تھی۔ سعادت کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے۔ میر سعادت صاحبِ دیوان تھے جس کا پہلا شعر یہ تھا[۵۱]:

واللہ جو سرِ لوح ترا نام نہ ہوتا ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی امروہوی کے جو اشعار ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے:

یار سے جو رقیب لڑتے ہیں
یہ ہمارے نصیب لڑتے ہیں

پپیہے کی طرح دارو کے شیشے
زبانِ حال سے کہتے ہیں پی پی

اہلِ زر کے سیم تن ہوتے ہیں رام
صید ہوں ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
ہوش کھو دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں ہے پرست
ہیں کہ ہوں کم ظرف دو پیالوں میں ہو جاتا ہوں مست
گویا صید آہوئے دل ، آ سواری ہے میاں تم نے
کمر کی ڈاب نہیں کھولی گویا چیتے کی ڈوری تھی
کس سے پوچھوں دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
ایک جو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے بات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے کیا جائے ۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے ۔ یہی صورت یکرو کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے ۔

عبدالوہاب یکرو (وفات قبل ۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ع)[۵۲] کا ذکر معاصر تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات فراہم نہیں کیں ۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لا علمی کا اظہار کر کے صرف اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار مجالسِ ریختہ میں دیکھا تھا ۔ یکرو کے بارے میں معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان[۵۳] کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے جو برٹش میوزیم میں ''دیوان مبتلا'' کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن سنام تھا :

کرو گے بے وفائی جان جو تم اس طرح سیتی
تو یکرو چھوڑ دہلی راہ تب سنام کوں لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جبی ہو وصل ہانسی سے حصارِ پیرہن (ہو) تب
تیرا یکرو سنامی ہے ، نہیں ہرگز سمانے کا

ہانسی ، حصار ، سنام ، سمانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و ہریانہ کے علاقوں میں واقع ہیں ۔ یکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور یکرو تخلص بھی آبرو ہی کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار یکرو نے اپنے مخمس کے اس بند میں کیا ہے :

مدت سیں فکر ریختہ میں دل مرا رہا
اب تک مجھے تخلصِ نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو نیں تخلص مرا کہا
یکرو ہوا ہے تب سیں مرے رنگ کوں جلا
اس مہر کوں اونہا کی تفضل کہا کرو

آبرو نے بھی یکرو کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو یکرو کا یہ مصرا
"ترے پیوستہ ابرو کیوں نہ ہوویں مسجد جامع"

یہ غزل دیوان یکرو میں موجود ہے۔ اسپرنگر نے بھی ایک "دیوان یکرو"۵۴ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مجھ جان و دل کو لذتِ داغِ جگر دیا
ہر مو میرا زبان ہے شکرِ خدا کیا

لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے۔ اسی طرح تذکروں میں یکرو کے کچھ اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں۔ مثلاً :

ہے دل یہ میرے داغ ترے ہجر کے گئی
گننے میں جن کے عمر مری سب گزر گئی
گھر زلیخا کا جا کیا روشن
اٹھ گیا نور دیدۂ یعقوب

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو یکرو نے اپنا دیوان مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اُس دیوان میں موجود تھے جو ضائع ہو گیا تھا۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ "کئی صحیفہ اپنی منتخب غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہوگیا۔ جب اس نے دیکھا کہ تدبیر تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کردی۔۵۵

دیوان یکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصرع یکرو ہوا ہے ٹکڑے
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے کیا خوب
یکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے
یکرو سن آبرو کے سخن رووتا ہے زار
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
نہیں کہتے وے ہرگز اور کی بات
جو کوئی طالب ہیں یکرو آبرو کے

ہے فیض آبرو سیں میری نظر بلند اب
کیونکے نہ ہووے یکرو مجھ فکر کوں رسائی

دیوانِ یکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے ۔ ایک اپنے استاد آبرو کا اثر ، جس نے اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا ۔ یکرو کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے ۔ یکرو نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں ۔ یہ زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ یکرو ایسے الفاظ بھی ، جو دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہیں ، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے ۔ مثلاً لفظ ''نکو'' بھی یکرو نے استعمال کیا ہے :

کیوں صحبت بداں میں نکو روئے بیٹھ کر
بدلے ہے طور غم ستی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کوں واعظ نکو نصیحت کر
یار جس سے ملے ہتا وو فن

لفظ ''نکو'' شمال میں سوائے عبید اللہ خان مبتلا کے ، جس نے زمین ولی کی پیروی میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے ، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔

یکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

رقیباں آگ میں جل کر ہوئے راکھ
جبھی ٹک گرم ہو عاشق نیں گھورا
مست انکھیاں کا دیکھ دنبالا
دل مرا ہو گیا ہے متوالا
بر میں یکرو کے کیوں نہ آیا ہائے
دے گیا مجھ کوں سرو قد بالا
نہیں ہے ریختہ کی بحر کا پار
سمجھ مت شعر اس کوں پارسی کا
گنتا ہوں وصف دندان و مسی کے
مزا لیتا ہوں اب گل چاولی کا

کہا اے سیم بر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
تمہارے شوق سیتی دل ہے مالا مال عاشق کا
گُل بدن ہائے ہم سیتی کیوں روسا
ہم ترا لڑکے نئیں لیا بوسا
جھلکار تجھ دسن کی دیکھی ہے جب سیں لالا
گلتا ہے رشک سیتی لولو ہوا ہے لالا
جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کوں
نہیں محتاج یوسف مصر میں ماں باپ بھائی کا
دیکھ زہرہ جبیں کا چاہ زنخ
گر پڑے شیخ اگرچہ ہو ہاروت
کیوں ترازو نہ تیر مژگاں ہو
دل ہمارا چلا تھا عشق کی باٹ
آتش عشق میں رہا تھا دھنس
دل مرا ہے صنم سمندر آج
کیوں نہ ہوں ماہ آسماں سے خوب
دلربا کا ہے نام عالم چند
لیا ہے گھیر تیرے خال و خط نے لعل شیریں کوں
لگا قندھار کوں آ کر مگر یہ ہند کا لشکر
چشم میری سیں چلی ندیاں
جب سے بچھڑا ہوں تجھ سے اے سرو
ماہ رو آ ملو شتابی میں
ہجر سیتی تن منیں رہا نہیں ماس
سرو قد تجھ نگاہ کی نوکیں
سال و مہ دل منیں رہے ہیں سال
دیکھ تجھ سر میں جامۂ ململ
خوش قداں ہاتھ کمو گئے ہیں مل
مت سبک جان شعر یکرو کے
ہر یک مصراع سرو موزوں ہے
پہنچ جانے ہے سرعت میں جہاں تہاں
غزل میری ہے اے یکرو غزالی

یکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طرزِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے - یہی صورت یکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے - یہ موضوعِ سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی ، آبرو ، ناجی ، اشرف ، فائز ، مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے - ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ یکرو میں چھوٹی بحر کی غزلیں عام طور پر نسبتہً اچھی ہیں - وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری کو صنائع بدائع سے بھی سنوارتا ہے - دوہرے قافیوں مثلاً بسیار یار ، غم‌خوار خوار ، اظہار یار ، لاچار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر ، بار بر ، خار خر ، مار مر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے - غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں اور ان میں بھی صنعتِ ایہام کو استعمال کیا ہے :

جگت کے خوبرو سارے تری انکھیاں کے مارے ہیں
کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے تئیں شق
سبھی پیغمبراں پیشیں دلوں کے بیچ آتے ہیں
تمھی ہو شاہ ان کے اور اے سب مل تری بندق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساس ایہام گوئی کی وجہ سے دب گئے تھے اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی - یہی صورت عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے - لیکن جہاں ایہام جزو شعر بن جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے :

جب کہ پہرا ہے تیں لباسِ زریں
اک قد آدم ہوئی ہے آگ بلند

حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں
خوبصورت ہے و لیکن خوشنما ، خوش خو نہیں

اگر وہ گُل بدن دریا پہ نہانے بے حجاب آوے
تعجب نئیں کہ سب پانی سیتی بوئے گلاب آوے

قدِ دلبراں کوں دیکھ خم ہووے
نیشکر کس قدر رسیلا ہے

باد صبا آوتا ہے عطر آمیز
کس نے کاکل کا پیچ کھولا ہے

جب تلک شمع رو ہے محفل میں
سیری انکھیاں منیں اجالا ہے

مسن میں کاکل کی تشنگی نہ بجھے
جی کی یہ ناگنی پیاسی ہے

یکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے ۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے ۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے ۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے ۔ یکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے ، روایت کی تکرار سے ، اسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں ۔ یکرو نے ، میر سجاد کی طرح ، ایہام گوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی بقولِ میر ''ہیچمدانِ فنِ ریختہ'' بن کر رہ گئے ، اسی لیے آج یکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے ۔

یکرو نے مثمن ترجیع بند بھی لکھے ہیں ، ترکیب بند مخمس میں چند مرثیے بھی کہے ہیں ۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے ۔ یکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے ۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۴ و ۱۲۲۱ھ/۱۷۹۹ و ۱۸۰۶ع) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدمِ رواج کے بعد انہوں نے ''ردِ عمل کی تحریک'' کے زیر اثر تازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابلِ توجہ بن گئی ۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خاں کے پوتے تھے ۔ یہ وہ محمد اکرم خاں ہیں جو بادشاہِ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی یحییٰ خاں کے ساتھ کام کرتے تھے ۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی ۔ علمِ طب ، طلسمات ، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے ۔[۵۶] میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''جن امور میں دخل دیا ، کمال پر پہنچا دیا ۔''[۵۷] دلی میں ان کے گھر پر محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے ۔[۵۸] میر نے لکھا ہے کہ ''اس کا کلام استادی کے درجے پر پہنچا ہوا ہے ۔''[۵۹] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ''میر سجاد ایک مستعد جوان ہے ۔'' ایسامعلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گویوں ، آبرو ، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۷ھ/۴۴-۱۷۴۳ع میں ہی لکھا تھا ۔ خواجہ احسن‌الدین خاں بیان (م ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۸ع)[۶۰] نے اپنی مثنوی ''ردالایراد سخن بہ میر سجاد'' میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انھیں ''قبلۂ شعرا'' اور ''شہر استاد'' کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے :

کیا کروں ان کی بزرگی کا بیاں
شکرِ احساں سے مجھے فرصت کہاں
میں سنا ہے یوں کہا سجاد نے
قبلۂ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے :

کیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں بیاں
مضموں اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر[۶۱]

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد ، ایہام گوئی کے باوجود ، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے ۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) کے شاگرد تھے ۔ صرف ''مسرت افزا'' میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میاں مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع) سے اصلاحِ سخن لیتے تھے ۔[۶۲] ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میاں مضمون سے مشورۂ سخن کرنے لگے ہوں ۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع) ، تذکرۂ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع) اور گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ع) میں سجاد کا ذکر صیغۂ حال میں کیا گیا ہے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد ہیں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے : ''اکبرآباد کی پرانی بستی میں مقیم ہیں ۔''[۶۳] میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸-۱۷۷۰ع) کے درمیان لکھا گیا ۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ''مجمع الانتخاب'' میں لکھا ہے کہ ''فی الحال فقیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے ۔ خدائے پاک سلامت رکھے ۔''[۶۴] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''میر سجاد پرانے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے ۔''[۶۵] مجمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/ ۲-۱۸۰۱ع میں مکمل ہوا ۔[۶۶] شاہ کمال نے لکھنؤ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا ۔[۶۷] گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۴ھ/۱۸۰۰-۱۷۹۹ع میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر محمد سجاد ''بہت

عمر رسیدہ'' تھے اور وہاں موجود تھے ۔ مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ/۷-۱۸۰۶ع) اور ریاض الفصحاء (۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا گیا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۱ھ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی ۔

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان[ف] ، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ، موجود ہے ۔ یہ دیوان ۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵۰ ہے ۔ قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے ۔[۶۸] اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے ''دیوان سجاد'' میں بعد کا کلام بھی شامل ہے ۔ سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو بنا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انھوں نے بہت کم کہا ہے ۔ کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

لگتا ہے خوب کان میں سجاد ہر ایک کے
موتی کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو ، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں ۔ ایک ایک شعر (فردیات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنھیں حروفِ تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے ۔ ایسی غزلیں ، جن میں پانچ سات شعر ہوں ، بہت کم ہیں ۔ ایک غزل میں جب چھ شعر ہوگئے تو ساتویں شعر میں اپنے طولِ کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا :

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز　　　کاغذ گیا نبڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے ۔ میر حسن[۶۹] کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر[۷۰] کو ان کے اشعار میں تہ داری نظر آئی ۔

ف۔ اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک ''دیوان سجاد'' کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں ۔ ۳۲۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں ۔ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا　　　پہلے بسم اللہ ہے نامِ خدا

یہ مطلع انڈیا آفس کے دیوان میں نہیں ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی تیسرے سجاد ہیں ۔ (کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۲۶ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع) ۔ ج ۔ ج

گردیزی[۷۱] اور شفیق[۷۲] کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے ۔ قائم[۷۳] کو ان کے ہاں الفاظِ رنگین سے معنی کو اوجِ سربلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا :

شعر گر چشمِ وصف میں وہ کہیے   رہے معنی میں اس کے یوں ایہام
گر تو باور کہ جس طرح دو مغز   ہو ہیں توام میانِ یک بادام

دیوانِ سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظِ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں دردمندی اور جذبۂ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے ۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے ۔ شاگردسجاد کے ہاں ، اس دور کے مذاقِ شعر میں تبدیلی کی وجہ سے ، یہ رنگ ذرا تیز ہوگیا ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آنی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا ۔ سارا معاشرہ لہولہان تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رُخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا ۔ میرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور ''سخنِ بے تلاش'' ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا ۔ شاہ حاتم ، جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے ، اپنے رنگِ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے ۔ سجاد کی شاعری بھی ، بدلے ہوئے حالات میں ، اس نئے رنگ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں دردمندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی ۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابلِ قبول ہو گئے تھے ۔ اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے ۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے تلاشِ ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے ۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا ۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہوگیا اور رنگینی بڑھ گئی ۔ یہی وہ رنگِ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں :

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں
کچھ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگ ِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیچ بٹھائے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اٹھ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آغوش بھی
محبت کی رکھتا ہے بوسوں کنار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ بانہہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے لاچار ہاتھ کھینچا
کیا ہوں قاصد ِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ کم نما رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
مہینوں تک ہمیں غرّا ہی بتلاتے ہیں ملنے سے
زاہد کی گول پگڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شملے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو ، سنجیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ ِ کھل اٹھتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے ، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں اسیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
پھرتے ہو یوں چھپے چھپے ہم سے
تم کو اے شوخ ہم نے دیکھ لیا
بسکہ دیکھی ہے منگ دل کی راہ
دیدۂ انتظار گئی ہے پتھرا
جل بجھا شمع یہ ہرچند تو کیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کیا کریں پاؤں بھی کہ جنگل میں
کچھ نہیں آبلوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا خمیر شامل ہو گیا ہے ۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کاوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقیہ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شاملِ شاعری ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جائے گا کہیں مارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
پھول ہے دل میں خار سا گڑتا
غنچہ لب بات بات میں اڑتا

ہزاروں فصل گل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجام نئیں پاتا

آشفتہ دلی زلف پریشاں سے کہوں گا
جا درد کے تئیں درد کے درماں سے کہوں گا

بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نام اللہ کا

میں کیا اس اپنے دل کی گدازی کروں بیاں
پتھر کی سل پہ جاوے ہے پگھلا وہ موم سا

غم کیا بوچھار کرتا ہے جھڑی ساون کی دیکھ
بوندیاں پڑتی ہیں جوں جوں جان اور بھیگے ہے رات

اس فصلِ گل میں جوشِ جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آ بھرا ہے نکل کر تمام شہر

ایک تو خارِ دشت پاؤں میں
دوسرے رات ہجر کی سر پر

آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کبھی مگر
سجاد تو کیا ہے عبث کس خیال میں

مژہ کے جس طرح خنجر لگے ہیں
زیادہ چاہیے کم تر لگے ہیں

میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو کچھ گم ہوا سا پاتا ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے خون نہ ہو
ہوں بہار آئے اور جنون نہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جان گر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وو افسانہ
قصّہ کوتہ بڑی کہانی ہے
نہیں تو جو سنتا ہے میرا سخن
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دبے دبے سے مختلف لہجے کو اُس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ لہجہ نہ صرف ایہام گویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر، میر اور درد کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی کی چاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں، لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں، اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں:

خدا ہی پار لگاوے یہ عشق کا کھیوا
ہمیشہ ورنہ یہ کشتی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیسا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے پھر آگے کوئی پیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری، رنگِ سخن کی تبدیلی کے باوجود، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آ گئے تھے :

عشق کی ناؤ پار کیا ہووےف   جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

میر نے لکھا ہے کہ " اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ کر وجد آ گیا ۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا ، چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں"۔۴۳ اس عشق میں روح اور جسم دونوں شامل ہیں ۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے ۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا کھردرے انداز میں ملتی ہے ۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی پنکھڑی نہیں بن پاتی ۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے ۔ میر کے ہاں جسم بھی احساس میں تبدیل ہوکر کیفیت بن جاتا ہے ۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی یہ صورت ہے :

ساق سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے یہ صاف تر ہے ران
سینے پہ جان صاف تری چھاتیاں نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو جھالیاں
ابرو تلے یہ کافر پلکیں نہ بوجھیو تم
محراب میں نمازی صف باندھ کر کھڑے ہیں
دیکھ مہدی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آ کر لگے ہیں ہالوں کو
دل کی گرہیں مٹھیاں ابھری ہیں یہ
سخت کانٹوں سے کو ، نہ پستان کہو
کیوں لپٹی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

دکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شمال کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، خصوصاً ایہام گویوں کے ہاں ، محبوب لڑکا ہے ۔ شمال کی غزل میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے ۔

ف۔ دیوان سجاد (انڈیا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے : "عشق کی ناؤ ہوئے کیا کھیوا" اور نکات الشعرا میں جیسے اوپر درج ہے ۔

بحیثیتِ مجموعی سجاد اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ وہ ایہام گوئی اور سخن بے تلاش کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں ۔ انھوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کرکے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آبرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر ، میر ، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں ۔

آبرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا ، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے ، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں ۔ ایہام گوئی شمال میں اُردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا ۔ آبرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے ۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرتِ استعمال سے اس رنگِ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی نادر شاہ کے حملے کے بعد معاشرے کا اندازِ فکر بدلا ، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور نیا رنگِ سخن ، جسے ''سخنِ بے تلاش'' کا نام دیا گیا ، اس کی جگہ لینے لگا ۔

ایہام گو شعرا نے بحیثیتِ مجموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کرکے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں ۔ ایہام گویوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کردیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے ۔ جیسے بچپن کے نقوش ، انسانی ذہن پر انمٹ اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح اُردو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا ۔ بہت سے امکانات ، جو اس دور میں دبے دبے اور بُجھے بجھے سے تھے ، آئندہ دور میں اُبھر کر کھل گئے اور اُردو شاعری کا مزاج ، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا ۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا ،تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس کمزور روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے ۔ بچپن میں تو پیغمبروں نے بھی دہکتی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے ۔ آخر اُردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آتی ؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات کو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھیے اور دیکھیے کہ انھیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے گھنے جنگل کو کاٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پختگی کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش رووں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا یہی کارنامہ ہے کہ انھوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی عقل سے رخصت ہو گئے۔ ایہام گویوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رُو پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے "غیر ایہام گو" شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنھوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کرکے اُردو روایت کو پھیلایا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیرِاثر اُردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن ویسی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو، ناجی، مضمون، یکرنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایہام گویوں اور غیر ایہام گویوں کے یہی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی کوکھ سے "ردِ عمل کی تحریک" جنم لیتی ہے۔

حواشی

۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲- دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۳- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۴- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۵- مخزن نکات : ص ۳۷ -
۶- دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ع -
۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۸- دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
۹- خوش معرکۂ زیبا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع -
۱۰- نکات الشعرا : ص ۲۴ -
۱۱- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ع -
۱۲- سخن شعرا : عبدالغفور نسّاخ ، ص ۴۸۷ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ع -
۱۳- دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
۱۴- مجموعۂ نغز : ص ۲۵۸ -
۱۵- دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۲۴ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۱۶- تاریخ مظفری : محمد علی خان انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۱۷- مفتاح التواریخ : ولیم بیل ، ص ۳۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ -
۱۸- دیوان ناجی : ص ۱۰۱ -
۱۹- تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
۲۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
۲۱- مخزن نکات : ص ۳۷ -
۲۲- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۳۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ع -

۲۳- یہ مخمس نایاب ہے ۔ اس کے یہی دو بند ملتے ہیں جو مجموعۂ نغز (قدرت اللہ قاسم ، جلد دوم ، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۳ع) میں درج ہیں ۔
۲۴- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۸۷ ، مطبع و سنہ ندارد ۔
۲۵- تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ ، جلد نہم ، ص ۸۹ - ۹۰ ، شمس المطابع دہلی ، ۱۸۹۸ع ۔
۲۶- تذکرۂ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔
۲۷- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۶ ۔
۲۸- تذکرۂ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۹۸ مطبوعہ 'معاصر' پٹنہ ، بہار ۔
۲۹- نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۳۴ ، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ع ۔
۳۰- چمنستان شعرا ، ص ۲۵۵ ۔
۳۱- گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۶۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔
۳۲- دیوان زادہ : ص ۳۸ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع ۔
۳۳- نکات الشعرا : ص ۱۸ ۔
۳۴- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۶۴ ۔
۳۵- مخزن نکات : ص ۴۲ ۔
۳۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۲ ۔
۳۷- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۲۳۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع ۔
۳۸- مخزن نکات : ۴۲ ۔
۳۹- گلشن سخن : ص ۲۶۲ ۔
۴۰- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع ۔
۴۱- مخزن نکات : ص ۵۵ ۔
۴۲- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۸ ۔
۴۳- مقدمۂ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۵۱ ، رام پور ۱۹۴۳ع ۔
۴۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۳۴ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع ۔

۴۵- سرو آزاد : ص ۲۳۴ - ۴۶- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۷- ہمیشہ بہار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -

۴۸- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۹- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ٦۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اُردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۵۰- مخزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ -

۵۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۵۲- نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے - نکات الشعرا ۱۱٦۵ھ میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے -

۵۳- برٹش میوزیم کا دیوانِ یکرو ، جیسا کہ ہم نے عبیداللہ خاں مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۷۰ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

۵۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹ : ص ٦۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۵۵- عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ذکا ، (عکس) مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۵٦-۵۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -

۵۸- ۵۹- نکات الشعرا : ص ٦۲ -

٦۰- دستور الفصاحت : ص ۸۳ -

٦۱- دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

٦۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۰٦ ، ادارہ تحقیقات اُردو ، پٹنہ -

٦۳- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -

٦۴- ٦۵- مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲٦۱ ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

٦٦- ٦۷- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ما ، مکتبۂ برہان ، اُردو بازار دلی ۱۹٦۸ع -

۶۸- مخزن نکات : ص ۷۰ -
۶۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -
۷۰- نکات الشعرا : ص ۶۲ -
۷۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۸۲ -
۷۲- چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ -
۷۳- مخزن نکات : ص ۶۹ - ۷۰ -
۷۴- نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۴۳ ''مدتے در سرکار دولت مدار نواب غفران مآب عمدة الملک امیر خاں بہادر بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می‌برد ۔''

ص ۲۴۳ ''جوان از جہان رفت ۔''

ص ۲۴۴ ''تقرب سلطانی بداں مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و جلوت مونس و ندیم آنحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل بخصومت شد تا آنکہ بایمائے پادشاہ یکے از ملازمانش بزخم کٹار آبدار بتاریخ بیست و سیوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و پنجاہ و نہ بدروازۂ اول دیوان خاص از ہم گزرانید و قاتل او نیز ہماں جا کشتہ گردید ۔''

ص ۲۴۵ ''مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود ۔''

ص ۲۴۵ ''مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود ۔''

ص ۲۴۵ ''طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود ۔''

ص ۲۶۱ ''ہرچند شیوۂ کلامش بطرزِ شرف الدین مضمون اما فصاحتِ بیان و تازگیِ مضامین زیادہ ازو دارد ۔''

ص ۲۶۲ ''دیوانش ہزار بیت دیدہ شد ۔''

ص ۲۶۵ ''ابیاتے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آوردہ ام ۔''

ص ۲۶۷ ''ریختہ را بسیار بہ تلاش می‌گفت و در اقران و امثال خود امتیاز داشت ۔''

ص ۲۶۹ ''چند بار غزلیاتِ منتخبِ خود فراہم آوردہ ، دیوانے مختصر ترتیب دادہ برباد رفت ۔ چون تدبیر موافق تقدیر لذید موصوف از سخن گوئی درگزشت ۔''

ص ۲۷۳ ''در ہر امور کہ دخل نمودہ آن را بہ کمال رسالیدہ ۔''

ص ۲۷۳ ''سخنِ او بپایۂ استادی رسیدہ ۔''

ص ۲۷۳ ''میر سجاد جوانے است مستعد ۔''

ص ۲۷۴ ''در اکبر آباد بہ مساکن قدیم استقامت دارند ۔''

ص ۲۷۴ ''حالا فقیر او را در لکھنؤ گزاشتہ آمد ۔ حق تعالیٰ سلامت دارد ۔''

ص ۲۷۴ ''میر سجاد از ایہام گویانِ قدیم است و بسیار مردِ بزرگ و در حکمت ہم مہارت کمال دارد ۔''

ص ۲۷۴ ''بسیار مرد بزرگ ۔''

ص ۲۸۰ ''ہمہ شعر سبحان اللہ لیکن از دیدن این شعر تواجد دست بہم می دہد ۔ از بسکہ از خواندن این شعر حظے برمیدارم میخواہم کہ بصد جا بنویسم ۔''

• • •

چوتھا باب

غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتماد بحال ہوگیا بلکہ انھیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اُردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انھیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے حروفِ تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن ور ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو تاجی
نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم ''پیرویِ فارسی'' کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اُردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، بحور ، اصولِ فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اُردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوانِ ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اُردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، معمار اور فیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہو تو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے ''مجموعۂ نغز'' کے دیباچے[1] میں جہاں اٹھارویں

صدی عیسوی میں ذوقِ شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دیے ہیں ۔ اُردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساسِ آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے بند تخلیقی سوتے کھل گئے تھے ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا ۔ ولی کے زیرِ اثر جن شعرا نے دادِ سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے ۔ اب اس باب میں ہم ان قابلِ ذکر ''غیر ایہام گو شعرا'' کا ذکر کریں گے جنھوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا ۔ یہ شعرا سارے برِعظیم میں پھیلے ہوئے ہیں ۔ سراج ، قاسم ، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں ''جلد اول'' میں آ چکا ہے ۔ اشرف گجراتی بھی انھی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا ۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے ۔ ایک سید شاہ اشرف بیابانی[۲] (۸۶۴ھ — ۹۳۵ھ/۶۰-۱۴۵۹ — ۲۹-۱۵۲۸ع) جن کی تین تصانیف لازم المبتدی ، واحد باری اور نوسرہار ہم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۲ع) بلکہ مثنوی 'یوسف زلیخا' اور 'لیلیٰ مجنوں' کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں ۔ دوسرا اشرف ، حسن شوقی کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوقی کے رنگِ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے ہیں :

سارے لوکاں کتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا پھر جیا ہے شوقی یاراں مگر دکھن میں[۳]

تیسرا شاعر محمد اشرف ، اشرف گجراتی[۴] ہے جو خود کو ''اشرف الموسوی المدنی الشاہی'' لکھتا ہے ۔ اس کے دیوان[ف] کے ہر جزو کی پیشانی کے کونے پر یہی

ف۔ دیوان اشرف (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی مخطوطے سے دیے گئے ہیں ۔ سارے دیوان کے حاشیوں پر ، کاتبِ دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے ، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں ۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسیٰ مدنی کی مناسبت سے ، مدنی وطنِ اسلاف کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

طینت میری ہوں عاشقِ خاکِ مدنی ہے
جیوں یادِ یمن محوِ نسیم عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہیہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں   خلف الصدق سید الاقطاب

قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی نے ''اعراس نامہ'' کے حوالے سے ، جو بزرگانِ احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے ، بتایا ہے کہ اشرف کی تاریخ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں ہے ۔ البتہ ان کے دادا میاں حسن محمد مدنی کی تاریخ وفات ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۹۸ھ/۱۴ فروری ۱۶۸۷ع درج ہے ۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ع کے بعد محمد موسیٰ کے ورثا میں تقسیمِ میراث ہوئی تھی ۔۵ یہ فرخ سیر کا دورِ حکومت تھا ۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الٰہی دفع کر اس ظالمِ بدبخت کوں
جس کی بے مہری و سختی سوں فسادِ ہند ہے

ایک اور شعر میں ملک ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے اندھیر ملکِ ہند میں   زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت ، جو محمد شاہ کے دور میں ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ہوا ، اشرف زندہ تھا ۔ انجمن ترقی اُردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اور اضافوں سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی کا اپنا نسخہ تھا ۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقی اُردو ہند کی ملکیت ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا ۔ جنگ نامہ حیدر (جس کا ذکر نصیرالدین ہاشمی نے ''یورپ میں دکھنی مخطوطات'' ص ۳۴۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اسے اشرف گجراتی سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ اسی طرح ان مرثیوں کو ، جو بیاضِ مراثی میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں ، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے ۔ (ج - ج)

دیوانِ اشرف کے مخطوطے پر سنہ کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ع درج ہے ۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

(۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ع تک مرتب ہو چکا تھا ۔
(۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع کے بعد ہوئی ۔
(۳) شمالی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع سے پھیلنے شروع ہوئے ، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے ۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ/۸-۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۰ — ۱۷۲۵ع) کے درمیان ہوئی ۔[٦]

دیوانِ اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علومِ متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

بدیع و معنی و منطق ، تصوّف و حکمت
ہر یک علم کوں میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کوں ہر فن میں ایتا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و باکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا کیوں نہ ہوئے دلچسپ
آج وو شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق ہر یک صاحبِ طبع
سخن اشرف ترا ملکِ دکھن میں
شعرِ ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وو استادِ ہر یک اوستادِ ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوانِ ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آتے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان پسر اشرف خاں ، ابتائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشکِ حور و قصور نورالعین کا نام بھی آتا ہے ۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالمعالی کا کئی جگہ ذکر آیا ہے ۔ سیّد معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھن کوں کئی عالم کھڑا ہے

جگت کے خوبرو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
دیارِ حسن میں فرخ سیر سیّد معـــالی ہے

اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہارِ افتخار کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا
شعر کہنے میں ہے اشرف کوں ولی کا مرتبہ
اس سبب سب شاعراں ہیں صدق سوں اس کے مرید
ہے جب سوں شعر تیرا شعرِ ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی لت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع میں اس نوازش کا اعتراف کرکے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تبّرک کے طور پر اپنے دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے یو غزل اشرف کرم سوں تجھ کو بخشی ہے
سو اپنے نام سوں اس کوں کیا جاری لکو پوچھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ کر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے استعمال نہیں کیے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ، شامل دیوان کی ۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آپس کا نام کیا　　جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعـروں میں اپس کا نـام گیـا
جب سوں اشرف کیـا یو دیوان جمـع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں[ف] ۔ یوں تو

ف۔ یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوانِ ولی میں ملتی ہیں ۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں دراصل اشرف گجراتی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، ناجی ، حاتم ، عزلت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگِ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے - یہی رنگِ شاعری اس کا مقصودِ شاعری ہے - ایہام گویوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

ع غیر دل کتنئیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے

ع ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے - عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے - حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی کھلتی ہے - وہ عشق کی وسعت کا تماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تماشا جو کیا
عرصۂ روئے زمیں اس کی نظر میں تنگ ہے
ہے اشرف کا دل بلبلِ باغِ عشق
حقیقی اچھو یا مجازی اچھو

عشق اور حسن میں چولکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسنِ محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگِ ولی دکنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوانِ ولی میں شامل کر دی ہوں - اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیے استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے - وہ غزل جو ولی نے از راہِ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کرکے شاملِ دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی ہے - اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوانِ ولی سے لے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنھوں نے اپنے مرتبہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوانِ ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے - ولی پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے - (ج - ج)

ہوتا ہے اور کبھی محبوب کے ناز و ادا کی دل ربائی میں۔ عشق میں ہجر سے تڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصوّرِ وصل سے احساسِ نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذاتِ محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلبِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج، سماجی ماحول اور روایتِ عشق کے زیرِ اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ نصرتی کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جسمانی خواہش ہے۔ سراج اورنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلنا اور جلاتا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصوّرِ محبوب میں محو رہنے، ذکرِ محبوب سے دل خوش کرنے اور دکھ اٹھانے کا عمل ہے:

جو کوئی عشق کے کارواں کا ہے میر
ہر یک نالہ اس کا ہے بانگِ جرس
نالۂ درد جو کیا انشا
ہے رقم اس کا حرف سوز و گداز
گر ہے خواہش کہ جگ میں نام کرو
کوچۂ عشق میں مقام کرو
اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و بیخود
مئے جامِ محبت بے اثر نئیں

اشرف تقریباً پونے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہارِ عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لے اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ پُر سوز و گداز رنگِ شاعری ہے جو ہمیں محمد شاہی دور کے آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیالِ محبوب عزیز ہے:

ہے خیالِ چشمِ مستِ یار سوں مستی مجھے
نشاہ ہے ازبسکہ اس میں بادۂ انگور کا
تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں
دل کوں مثالِ آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکرِ محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گویوں یا فائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ کیفِ عشق سے پیوستہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اسی لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ چشمِ فسوں ساز کا از بس کیا ہوں وصف
پایا ہوں لقب جگ منیں میں سحر بیاں کا

سدا تجھ وصف میں کرتا ہوں اے گلرو غزل خوانی
جہاں کے باغ میں مجھ سا نہیں کوئی بلبلِ شیدا

یک مصرع موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
جس فکر میں وو غیرتِ شمشاد نہ آیا

بھرے جب توں بالوں کے جوڑے میں پھول
ترا سیس پھولوں کا دونا ہوا

اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
حیرت سوں جگت ہے نقشِ دیوار

یاد تیری زلف و رخ کی ہے مجھے
ہر صباح و شام و ہر لیل و نہار

چہرہ تیرا ہے رشکِ مہرِ منیر
حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر

کیوں چھوپاتی ہے اپنے سینے کوں
دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسواس

مہر ہے یک ذرۂ حسنِ جہاں افروز دوست
چاند سوں تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط

جن نے دیکھا خال زیرِ لعلِ میگونِ نگار
یوں کہا سرخی کی ب نیچے ہے سیاہی کا نقط

کیوں نہ تجھ کو دیکھ کر سجدا کروں اے قبلہ رو
مکہ تیرا بیت الحرم ، ابرو خمِ محراب ہے

ان اشعار میں عشق حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایۂ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تاپتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے۔ جب اشرف کہتا ہے:

دل میں تھا تجھ سیں کچھ میں عرض کروں
لیک دہشت سوں بھول گئے تقریر

تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے:

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اشرف کے ہاں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کرکے اس جذبے پر اپنی مہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دنیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے:

کہتے تو ہیں یوں کہتے، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے۔ وہ میز جس پر کاپی دھرے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں، اُس پہلی بھونڈی اور بد وضع میز سے یقیناً مختلف ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی میز کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے کٹ کر بے اثر ہوجاتی ہے، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے براہِ راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے۔ زندہ روایت کے یہی معنی ہیں۔ اشرف اسی لیے اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کرکے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابلِ ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے۔ اشرف کے ان چند اشعار میں، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں کچا کچا پن سا محسوس ہوگا ۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچے پھل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ پھل ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکتا ہے ۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے دریچوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا ۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا یہی خدمت انجام دیتے ہیں ۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے ۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے ۔ لوگ مشین کو دیکھتے ہیں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں ۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے ۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبوں کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں سوں میرے چشمے ہیں جاری
اے شوخ ٹک آ سیر کر اس آبِ رواں کا

نہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
کہ رنگِ روئے عاشق زرد ہے گا

فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاقت و تاب و سکون و صبر لیا

اس قدر جور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقاں پر ظلم ہرگز نئیں روا

نہیں کوئی بوجھتا کیا آگ ہے اشرف کے سینے میں
اگر توں بوجھتا ہے آ بوجھا اے حسن کے دریا

نبض میری دیکھ کر بولے طبیب
عشق کے بیمار کے کچھ نئیں علاج

غم سوں تیرے بس کہ رویا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار

آتشِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ جل جل ہوئی ہے خاکستر

بھریا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل منیں اس کوں
ککن میں یوں دسیں اختر دھکیں مجمر میں جیوں اخگر

مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
سختی ہمارے جیو پہ اے نازک بدن نہ کر

تجھ مسیحا دل سوں چھپتا ہوں علاج
چارہ ساز درد منداں بوجھ کر
دل میں میرے ہے رات دن اشرف
اس پری رو کے دیکھنے کی ہوس
دیکھ توں اس کے دہن کوں اشرف
مفر راہِ عدم ہے در پیش
بجھے کیوں غیرِ آبِ وصلِ جاناں
برہ کی آگ لاگے جس کے تن میں
تجھ حسن کے محل میں انکھیاں ہیں دو جھروکے
ان کے اُپر ہیں دایم دو سایہ بان ابرو
اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان کر رکھو
کافر کوں اپنے دل کے مسلمان کر رکھو
دل میرا بے قرار تھا تجھ باج
دیکھ تجھ کوں قرار آیا ہے
جلوہ گر دل میں ہے خیال تیرا
جیوں کہ روشن دیے میں باتی ہے
کیوں نہ روؤں میں یاد کر کے تجھے
اس جھڑی کی ہوا خوش آتی ہے

عشق اُردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی اخلاق و تصوف، حسن و عشق، نعت و منقبت، ملک و وطن غزل کے مزاج میں ڈھل کر آئے ہیں۔ مختلف صنائع بدائع، جن میں ایہام، حسنِ تعلیل، مراعاۃ النظیر، صنعتِ تضاد، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، تجنیسِ تام، صنعتِ ترصیع وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزوِ شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے پتا بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گویوں کی طرح گریبان پھاڑ کر صنعت ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگِ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر ہے اور اسی دائرے کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

بے نقط غزل بھی ملتی ہے اور ایک فارسی ملمع بھی ملتا ہے ۔ اس کی بہت سی غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے ۔ قافیے میں بھی اکثر تصرف کرتا ہے ۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گرمیِ قلب و خلوصِ دل سے لکھے ہیں ۔ اس کے زبان و بیان ، ولی دکنی کی طرح ، صاف و رواں ہیں ۔ اشرف کی زبان اور شمال کی زبان میں ، سوائے چند الفاظ کے ، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے ۔ اس رنگ کی گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں ۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا ، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گرہ لگائی ہے ۔ قرینِ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں ۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرع رضی کا اشرف ہے دل سوں بھوکا
بے غم ہمارے غم کوں کھاتا نہیں سبب کیا

اس مصرعِ رضی سوں ہے اشرف مجھے لگن
جیوں عشق بیچ عشق میں دل دل ہوا ہوں میں

یاد کر اشرف یو مصراعِ رضی
مصحفِ گل کا سبق بلبل پڑھے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی[۲] نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا ، جوان ، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگردِ رشید تھا اور جوانی میں مر گیا تھا ۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے کہے ہیں صد آفریں اشرف
تمام شاعرِ ملکِ دکن سخن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی :

خرابِ نرگسِ مستانہ ہوں لین کی قسم
برنگِ بلبلِ دیوانہ ہوں چمن کی قسم
جہاں انجمن آرائے شمع رخ ہے ترے
شبِ وصال میں پروانہ ہوں لگن کی قسم
عذابِ روزِ قیامت سیں کچھ نہیں پروا
شہیدِ خنجرِ جانانہ ہوں کفن کی قسم
پیا کی چشم کی وحشت کوں دیکھ جیوں مجنوں
شکارِ دامنِ ویرانہ ہوں ہرن کی قسم
دیکھا ہے جب سیں رضی پیچ و تاب طرۂ یار
مزار خاک سیں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے ۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے ۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے ۔ فائق نے انھیں ولی کے اجلّ تلامذہ میں شمار کیا ہے ۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) کے مرید تھے ۔ محمد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح ''اپنی بیش قیمت زندگی صدقِ دل کے ساتھ اپنے پیر پر قربان کر دی ۔''[۸] فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیر کی ذات و عقائد سے تھا ۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوانِ ولی کا مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے بعد وفات پائی ۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے ۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد
کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا
ثنا کا کام یہی ہے کہ اپنے منہ سے بس
سدا ثنا دہنِ یار کی کیا کرتا

آ کے اس قاتلِ خوں ریز کے مقتل میں ثنا
جس نے سر اپنا جھکایا وہ سرافراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ثنا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگردِ ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلاتے ہیں۔ شمال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں۔

نواب صدر الدین محمد خاں فائز (۱۱۰۲ھ[۹] - صفر ۱۱۵۱ھ[۱۰]/۹۱-۱۶۹۰ — مئی ۱۷۳۸ع) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خاں (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خاں سے علی مردان خاں تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، امارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علومِ متداولہ پر دستگاہ رکھتے تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ "اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اعمالِ سیمیا اور صنائع بدائع میں اسے یدِطولیٰ حاصل تھا۔"[۱۱] عربی، فارسی و اُردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبہ؟ کلیات سے ہوتا ہے۔ علمِ صرف و نحو، ہیئت، طب، منطق اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روز روز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شمالی ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اُردو شاعری دلی میں دیوانِ ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ع میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اُردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱-۱۷۰۰ع کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۳ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ع-۱۷۱۶ع) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا پہلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع سے پہلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اُردو ۱۱۴۳ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، یکرنگ، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اُردو شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے ولی کے زیرِ اثر ریختہ کا چراغ

روشن کیا ۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے[۱۲] جن میں سے اکیس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف ''دیوان اُردو'' ہے ۔ مقدمۂ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۴۵۱ ہے اور مثنویاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے ، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶۷ ہے ۔ کلیاتِ فائز ، قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطے میں بھی اشعار کی یہی تعداد ہے ۔ پروفیسر ادیب کے مرتبہ دیوانِ ریختہ[۱۳] میں غزلوں کی تعداد ۶۴ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۳۰۷ ہے ۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۴ ہے ۔

فائز ایہام گو شاعر نہیں ہیں ۔ انھوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کرکے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا ۔ فائز کی ۶۴ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں ۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے میں فائز نے خطبۂ کلیات میں لکھا ہے کہ :

''آغازِ شباب میں مزاج میں حدّت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی ، اسی کے ساتھ رغبت عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہوگیا تھا ۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی ۔ شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا ۔''[۱۴]

اس اقتباس سے ، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں ، دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ وصفِ حسنِ خوباں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے ، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ 'غلباتِ شوق' میں ، جو ان کے دل میں آتا تھا ، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے ۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اُردو کلام میں نظر آتی ہیں ۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جب سجیلے خرام کرتے ہیں
ہر طرف قتلِ عام کرتے ہیں
مکھ دکھا ، چھب بنا ، لباس سنوار
عاشقوں کو غلام کرتے ہیں

بھواں تیری شمشیر و زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
وہی قدر فائز کی جانے بہت
جسے عشق کا زخم کاری لگے
لیلٰی مجنوں کا ذکر سرد ہوا
اب ہماری تمھاری باری ہے
اے سیہ مست میری انکھیوں کے
لال بادل کی تجھ جھڑی ہے یاد
دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندھ بنایا نہ کرو
ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات سننا
مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراپا

اپنی شاعری میں فائز زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، مور سی چال اور اندازِ دلبری سے دلِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں ۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ، پلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دہن ، مکھ ، لب اور قد کے اوصاف شاعری میں بیان کرتے ہیں ۔ لباسِ محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، جامہ اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں ۔ ذکرِ محبوب سے ، جسے طرح طرح سے مخاطب کرکے کبھی نور رخ ، پری ، چاند ، جادوگر صیاد کہتے ہیں اور کبھی پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سریجن ، موہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی شاعری میں محویت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تغافل انکھیاں سیاہ چنچل
یا رب نظر نہ لاگے انداز ہے سراپا
پل پل مٹک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے لٹک کر
وہ شوخ چھل چھبیلا طنّاز ہے سراپا
بھواں تیری شمشیر ، زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
گال گل ، نین نرگسِ شہلا
زلف سنبل مگر یو گلشن ہے

پیچ بھایا مجھ کوں تجھ دستار کا
بند ہے دل طرّۂ زرتار کا
منھ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
کھترانی ایک دیکھی میں پنگھٹ پہ جیوں پری
چیرہ سالو ، ازار چوڑی دار
جامۂ بسمہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نچلے طبقے کی عورت ہے جو کبھی پنگھٹ پر ملتی ہے جسے بالھ پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسنِ دل ربا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس کے وصفِ حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محرکِ شاعری ہے ۔ ''نہان نکمبود'' کے موقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں تو ان کا یہی اندازِ نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک نار سورج سی سوبھا دھرے
کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے
نین دو کنول اور دو گل ہیں گلال
کلی چنپے کی ناک کو ہو مثال
دو جوبن سے سینہ ہے گلشن سگل
لگے جس میں پستاں سے امرت کے پھل
دو روماولی دیوے گلشن کو آب
اسی چشمۂ ناف پر دل حباب
کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
کہ امرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
نظارہ اُناں کا کروں صبح و شام
مجھے رات دن ہے لکویاں سے کام

محمد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری شوقِ جسم کی شاعری ہے ۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔ اس میں وصفِ حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی ۔ ایہام بھی ہے اور تصوف بھی ۔ ابدی سچائیاں بھی ہیں اور پند و نصائح بھی ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ محمد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زیر و زبر ہو جانے سے ، ساری تہذیب غیر متوازن ہوگئی تھی ۔ اسی لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اُٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ناتا کاٹ لیتا ۔ یہی یک رخا پن ہمیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ ''وصفِ حسن" کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ پندرہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیانیہ نظمیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بھنگیڑن ، وصفِ کاچن ، وصفِ تنبولن یا تعریفِ پنگھوٹ ، بیانِ میلہ بہتہ ، نہانِ لکمبود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ محمد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے ۔

فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی فضا میں ، ان کے ذخیرۂ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

کیلے کے گابھے سے ملائم دو ہات
دیکھ کے مرجھاتے تھے کیلے کے پات
چیری ہیں اس کی اربسی ، رمبھا و رادھکا
پربھو نے پھر بنائی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی انوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے تپ سورج کی ٹھاڑی رہ
چرخ نھوڑے نمو نرائن کہہ

یہی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعمیر میں یہی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے ۔ ایہام گو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہار بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کرکے وہ فارسی کے ریختہ گویوں سے ، جو محض تفننِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اُردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی کھڑے ہیں۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے دیوانِ ولی سے متاثر ہو کر اُردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا۔

عبیداللہ خاں مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوانِ یکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ دونوں دواوین کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان ''عہدِ احمد شاہ بادشاہ ابدالی'' میں کتابت ہوئے ہیں۔ ''دیوانِ یکرو'' دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ''دیوانِ مبتلا''ف نوزدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا۔ ترقیمے میں سالِ کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانۂ کتابت کو عہد احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے ٹھہرا۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا۔ سیرالمتاخرین میں آیا ہے کہ:

''شاہ ابدالی ۷ جمادی الاول روز جمعہ ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ء) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی . . . یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی واردِ ہندوستان ہوا . . . اور ۷ شوال ۱۱۷۰ھ (۲۶ جون ۱۷۵۷ء) کو شاہزادوں اور جانباز خاں کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی۔''[۱۵]

گویا ۷ جمادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۵۷ء) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا ہے۔ ترقیمے میں کاتب نے لکھا ہے ''تمت تمام شد دیوان ریختہ عبیداللہ خاں تخلص مبتلا پسرِ میر جملہ۔'' عبیداللہ خاں مبتلا نامی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں ہمیں نہیں ملتا لیکن ''پسرِ میر جملہ'' کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

ف۔ ہم نے برٹش میوزم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے۔ دیوانِ مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے اوریئنٹل کالج میگزین جلد ۴۳، شمارہ ۳، اگست ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ''تحریر'' دلی شمارہ ۱۵، جلد ۵، ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے۔ (ج - ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ع کو وفات پائی ۔[16] ایک اور میرجملہ عبیداللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ہیں جن کے بارے میں ماثرالامراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عبداللہ تھا ، توران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھاکہ کا قاضی ، پھر عظیم آباد کا قاضی مقرر ہوا ۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا ۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح یابی کے بعد فرخ سیر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خانان معظم خاں بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا ۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا ۔[17] ''سیر المتاخرین'' میں اس کا نام عبیداللہ لکھا ہے ۔[18] ''تاریخ محمدی'' میں ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

''میر محمد عبیداللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ثم بہ عبیداللہ خاں بہادر مظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خاں خانخاناں بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا ، ۵ رجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا ۔ اس کی عمر ۶۳ سال اور چند ماہ تھی ۔''[19]

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عبیداللہ خاں مبتلا ، میر جملہ عبیداللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں (م ۴ رجب ۱۱۴۴ھ/۲۳ دسمبر ۱۷۳۱ع) کا بیٹا تھا ۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا
ملکِ حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ ''نکو''[20] کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی کہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی پیروی میں شمال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب یکرو نے بھی لفظ ''نکو'' کا استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

کیوں صحبتِ بداں میں نکو روئے بیٹھ کر
بدلے ہے طور غم ستی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کو واعظ نکو نصیحت کر
یار جس سے ملے بتا وو فن

پیرویِ ولی میں زبانِ ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے ۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

بیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو ۔
دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواجِ زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان ، فائز کے دیوان کی طرح ، نادر گردی سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا ۔

مبتلا کا دیوانِ ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے ۔ مبتلا نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و قافیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں ۔ دیوان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کرکے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلامِ ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا کچھ ولی اور شوقیا سے کم نہیں
اہس کان پکڑے گر انصاف سوں منسے ریختے مبتلا کے ولی
کیوں نہ ہو مبتلا ولی پہ چرب عشق کے ملک کا وہ سلطاں ہے
مرے اشعار سوں عالم چراغاں ولی گرچہ کیا روشن دکھن کو

مبتلا کے کلام میں ، فائز ہی کی طرح ، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں ہے ۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقیہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں ۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و جمال ، دہن ، نین ، مکھ ، لب ، نگاہ ، زبان ، قد ، خط ، زلف ، ابرو ، رخسار ، لباس ، رفتار ، جور و جفا ، ناز و انداز ، کیفیتِ ہجر و وصال کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے ۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے ۔ ولی نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا :

ولی شعر میرا سراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال

فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو سکے ۔ ولی دکنی کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی ۔ ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں کہی ہیں ۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے ۔ اس میں کسی قسم کی گہرائی نہیں ملتی ۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں ۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں۔ مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں، زبان و بیان کی سطح پر، وہ ایہام گویوں سے مختلف سادگیِ اظہار کی نمائندہ ضرور ہے۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں یہی اس کی اہمیت ہے۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے:

رہے ثابت قدم اس وقت ہوشِ مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لے کر دلربا میرا
اس کے آگے سنبھل کے جا اے دل
دشمنِ جان ہے پیا کی ادا
دیکھ کر حال میرا کوہکن اور مجنوں نے
ہو کے حیران اپس دانت سوں لب کو کاٹا
تمھارے عشق نے موجِ جنوں سوں
یکایک ملکِ دل کوں آن گھیرا
تیرے مکھ پہ قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں یوں ماہ سے متصل
ساقی تو جام مے کی تکلیف مجھ کو مت کر
میں دیکھ تجھ لبن کوں مستانہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شمالی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی فخر کر رہا ہے:

فرشتے آسماں سے کیوں کہیں نئیں آفریں مجھ کوں
بشر کی حد سوں باہر ہے نپٹ یہ ریختہ میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے، اپنے مزاج اور ذوقِ پسند کے مطابق، ولی کے رنگِ سخن سے اپنی فکر اور اپنے کلام کو سنوارا ہے۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائلِ تصوف کا رنگ کلامِ ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا:

کہاں طبعِ ولی تھی یوں ترابِ نکتہ سنج کہہ توں
خیالِ معرفت میں جیوں کہ میری طبعِ عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کرکے کبھی خود کو ولیِ عصر اور کبھی ولیِ ثانی کہتے ہیں ۔ف۱

گر سنیں فردوسیاں سوں یو غزل میرا ولی
پھر سمندِ طبع شاید اوس کا جولاں ہوئے گا
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا ۔
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا
میرے شعرائے دکھن خوشہ چیں ہیں
ولیِ عصر خوش تقریر ہوں میں
دیکھ دلبر تجھے کہتا ہے تراب
جگ میں بے شک ولیِ ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزیں ، فقیر منش انسان تھے اور ادبی مراکز سے دور ، اپنے پیر کے ارشاد کے بموجب ، ترنامل موضع چٹ پیٹ (ارکاٹ) میں رہتے تھے ۔ ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پیر نے ، اس علاقے کی عمل داری انھیں بخش کر ، انھیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انھوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے ۔ف۲ معین الدین علی تجلّی (م ۱۱۹۹ھف۳ ۸۵ - ۱۷۸۳ع) نے اپنے رسالے ''فتوح المعین'' میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

ف۱۔ دیوانِ تراب (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے ۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے ۔

ف۲۔ (الف) تراب عاشق بے باک تکیہ دار ترنامل
ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار کودڑی پوشاں (دیوان تراب)

(ب) خویش چھوڑا ، آشنا چھوڑا ، وطن چھوڑا ہوں سب
جب حسینی نے کیا ارشاد یا شاہِ نجف
(دیوانِ تراب)

(ج)
اے یارو طرفہ سنو نقل ہے کرناٹک میں ترنامل
بل مشہور جس کا ہے دیول او دیول کا ناؤں ارناچل
اوس ارناچل کوں مار گھندل وو بخشیا واں کا منجے عمل
جو پیر حسینی پیارا ہے یو تراب اس کا بلہارا ہے
[گیان سروپ ، از شاہ تراب ، ص ۲ ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی] ۔

ف۳۔ ع ''ہویدا محمد معین در بہشت'' سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے ۔

ہے - تجلی کے الفاظ یہ ہیں ”بخدمت عموی فلک جناب غوث اللہ خطاب شاہدات اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالی ۔“[۲۱] شاہ تراب نے اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے ۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و فکر دیوان کے وقت ان کی عمر ۴۰ سال تھی ۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع تھا ۔ ”گل خورشید“ اس کا مادۂ تاریخ ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میں رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) تب چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد تھا دیکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں مجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں اتمام سب ہوا
تعریف میں تو دلبر ابرو ہلال کی
تب بلبل خرد ”گل خورشید“ خبر دیا
خوش آئی دل کوں بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی ہدی خاں کی تحریک پر انہوں نے تصنیف کیا تھا ۔ اس سے پہلے انہیں ”تصوف میں رسالے لکھنے کے سوا شوق سخن نہیں تھا ۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں خط و خال کا ذکر کرکے انہوں نے ”راز باطن کو ظاہر کیا ہے“ :

عجب ہے ذات پاک ہدی خاں
کیا جس کے سبب سوں فکر دیواں
لیے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکاتاں
مجھے ہرگز نہ تھا شوق سخن تب
سکل مضموں جب کہہ گئے قدیماں
کہا او خاں دریا دل اٹل او
کے میں صاحب سخن ہوں ہوا سخنداں
ہمیشہ تازہ مضموں بول کر لا
سخن کا سربسر دسیا ہے میداں

دگر یاراں ہم صحبت کہے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا ساماں
تصوف میں رسالے بولتا تھا
نہ تھا شوق غزل ہرگز عزیزاں
اوسی معنی کے تئیں پھر خال و خط میں
کیا ہوں راز باطن بہت پنہاں

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ:

(۱) ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء میں شاہ تراب کی عمر ۴۰ سال تھی۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۰ھ ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "گیان سروپ" کے جس نسخے[۲۲] پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ء درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے، انہیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں۔

دیوان تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انہیں دیا تھا:

نام میرا تراب نقش ہا	گنج الاسرار ہے لقب بولو
تراب نجف خوب دریافت کر	کہے ہم کوں تب گنج الاسرار تم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحب دیوان تھے:

دل اگر چاہے کا یار، دل پسند خوش گفتگو
لے کے دیوان حسینی دیکھ اے عالی مقام

۱۷ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لےکر میرانجی شمس العشاق، برہان الدین جانم، امین الدین اعلیٰ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے۔ شاہ تراب انہی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے۔ سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں۔ غزلیں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر کہی گئی ہیں۔

جب سوں با با شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا ہر دو جہاں سوں بسکہ بے پروا ہوا
پیران پیر شاہ علی پیر رہنما
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیں ہوا
جس گھر سوں فیض پایا تمام ہند ہور دکن
اوس گھر کا میں خلیفۂ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ یہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اسی لیے انھوں نے زبان دکھنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکھن کے تئیں وطن گر
کیوں کر میں چھوڑ جاؤں ملک دکن کوں بولو
آ دلربا جو ساکن دکھن ہوا تراب
بولا ہوں شعر بہت زبان دکھن سیتی

"دیوان تراب" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوام مغربی سر زمین دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات سارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملک سارا او فرنگستاں ہوا
ہلا ہلی ملک کفرستاں ہوا
غلبۂ قوم نصارا بسکہ دستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدی آخر زماں
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کوں جوں قایم رہے مسلمانی

شاہ تراب نے "ظہور کلی" میں لکھا ہے کہ ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں حضرت پیر بادشاہ نے انھیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک ید قدرت پھیرا اور کہا کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے "گنج الاسرار" کے لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولی عصر مرشد نامدار	در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام	دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام

دیوان تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخ تصنیف ۱۱۷۵ھ/۶۲ — ۱۷۶۱ء "جنی خبیث" سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کوں پھیر اوس کے کہہ تاریخ	بس توں جنی خبیث کہہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آئی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض شعر کاٹ کر ان کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہورِ کلی: (۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء) یہ ایک طویل نظم ہے جو بتیس ابواب پر مشتمل، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ "ظہور کلی" اس کا تاریخی نام ہے۔ اس میں تصوف امینیہ کے پانچ عناصر اور پچیس گنوں کی تشریح کی گئی ہے اور بہت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت: (۱۱۷۳ھ[۲۳]/۶۰-۱۷۵۹ء) چودہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو "گل" کہا گیا ہے۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں 'ظہور کلی' کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے میں بیان کرکے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الاسرار: (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے:

خـرد تاریخ نظـم انتخابی   بگفتا "گنج الاسرار ترابی"

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علمِ رمل کو، جو خاندان امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے، بیان کیا گیا ہے۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پیرو مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب: ایک عشقیہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے "مہ جبیں و مُلاّ" کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہ جبیں ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر پردیس میں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوانے کے لیے اس نے مسجد کے 'مُلاّ' کو بلوایا۔ 'مُلاّ' کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ کیا لکھوں کیا لکھوں کہتا گریباں چاک، دیوانہ وار گلیوں میں پھرنے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جبیں کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے۔ اتفاق سے 'مُلاّ' بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مہ جبیں کی جوتی دریا میں ڈال دی :

کہا پھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
ندی میں دہن کی جا جوتی پڑی ہے
مصیبت یہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے گی پساؤں ننگی آج سندر
چوبیں گے اوس کے تلوے بیچ کنکر
وہی عاشق سندر کا او کلاوے
ندی سوں کاڑ جو پاپوش لاوے

عاشقِ صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ جبیں پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی 'ملا' نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ 'ملا' اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ جبیں نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عاشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشق حقیقی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی ''دریائے عشق'' میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔

(۵) گیان سروپ[۲۴] : ۲۲۴ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے سلوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مترنم و رواں ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو ہر حسینی پیارا ہے ۔ یوں تراب اوس بلہارا ہے

(۶) من سمجھاون : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الگ ہے ۔ من سمجھاون مرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم ''شری مناچے شلوک'' کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے مخطوطے[۲۵] سے ، جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۱۸۰ھ/۶ اکتوبر ۱۷۶۶ع کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ''اسرار امینیہ'' تھا ۔ اس میں 'من سمجھاون' کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جن میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سمجھاون بھی ہے ۔ ع ''بھی من سمجھاون اوس کا نام را کھا'' ۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

اضافہ کر کے تراب نے اس کا نام اسرارِ امینیہ کے ساتھ ساتھ ''من سمجھاون''
بھی رکھ دیا ۔ امین الدین اعلٰی کا تصوف فلسفۂ ویدانت سے متاثر ہے ۔ یہی
صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی
''من سمجھاون'' ایک دلچسپ نظم ہے ۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ''دیوان تراب''
تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا
رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے ۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف
و معرفت کے رموز کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار
کرتے ہیں :

روز و شب جس کوں رہے گا سیرِ دیوانِ تراب
مجلسِ عشاق میں او معرفت داں ہوئے گا

اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا

ترابِ مبتلا کے سن سخن کوں
کہیں گے عارفاں سب آفریں باد

گوہرِ دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ توں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے ۔ یہی ان کی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ، اسی لیے
ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے ۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے
روپ میں نظر آتا ہے جو جامِ وحدت پی کر عالمِ محویت میں دنیا کو دیکھ رہا
ہے ۔ تراب عشقِ مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے :

ہو فنا فی الشیخ اول اے تراب مثلِ سایہ دلربا کے پھر توں سات

حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے
مشاہدۂ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی
چھپے رہیں :

اے تراب رازِ حق عیاں مت کر
خال و خط بیچ بول مطلب سب

چشم بتاں میں معرفت کردگار ہے
جوں مردمک میں گنجِ نہاں آشکار ہے

شاہ تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے نکتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں ۔ ان کا دیوان تصوف امینیہ اور رموزِ معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے ۔ اپنی بات اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتماد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں ۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں ۔ ایک غزل ریختی کے انداز میں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے ۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے ۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے ۔ ایک "سی حرفی" بھی لکھی ہے ۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات ، عقائد ، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں ۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے ۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے ۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی ۔ یہ عشق ہجر بھی ہے اور وصال بھی ۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی ۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی ۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے ۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنھیں ہم خالصاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں ۔ ان کی زبان پر دکھنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق ، قلی قطب شاہ ، نصرتی یا غواصی کے ہاں نظر آتی ہے ، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں ۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ بوئے گل ہے پنہاں رنگ میں ہمرنگ ہو
یوں دلیلِ "نحن و اقرب" بس ہے قرب یار کا

توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں میاں تیرے اکیلے پن کا

چلا آتا ہے بے باکی سوں او شوخ حنا بندی
نکالا آج خوں ریزی کا اسباب سفر کس کا

کل شیء فنا ، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا مسمار ہو گیا

بادِ صبا نہ پوچھ توں نرگس کی کیفیت
بیمار چشم دیکھ کے بیمار ہو گیا
جو کہ راہ عشق میں دے سر گیا
نام اپنا دو جہاں میں کر گیا
احمد احد میں میم محمد حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالبِ دیدار ہے خدا
تراب طائر وحدت گرفتارِ عناصر ہو
بھٹکتا دربدر پھرتا ہے شاید آشیاں بھولا
تراب نقش پا ہو کر رہا ہوں کوئے جاناں میں
میرا نام عاشقوں میں سب شمار ہوتا تو خوب ہوتا
میرے فقیر خانے قدم رنجہ جو کرے
پیارے کدھر ہوا ہے تمھارا خیال آج
نگہ کج ، ادا کج ، چلن چال کج
سراپا ہے ابروئے خم دار کج
شمع رو کی یاد میں پروانہ یار
دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز
بحمد اللہ کے ہو رسوائے عالم
فنونِ عشق میں مشہور ہیں ہم
جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
اوس سرو نونہال کوں ہرگز خزاں نہیں
افسانہ میرا یار کی خدمت میں لکھوں کیا
میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
زاہدا ڈھونڈتا کہاں مجھ کوں
او تو موجود ہے ہمارے میں
یاد ہم کوں تم کرو یا مت کرو
ہم تمھاری یاد میں مشغول ہیں
واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہوجیے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بو میں اس سے مختلف محسوس ہوگی ۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے ۔ تراب کے ہاں آپ کو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا ۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوف ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار ، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے ۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا ۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں ۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں ، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں ۔ فنی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں ۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔

میر محمود صابر (م ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے ، فائز کی طرح ، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا ۔ میر علی شیر قانع ٹھٹوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد استر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے ۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے ۔[26] قانع نے اپنے دوسرے تذکرے "تحفة الکرام" میں یہ بھی لکھا ہے کہ "نواب سیف اللہ خاں کا عہد تھا کہ ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آ کر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد کر لیا . . . چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں ۔"[27] اس سے دو باتیں واضح ہوئیں ۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپسی پر ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہوکر شادی کر لی ۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے ۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے "تحفة الکرام" میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے ۔ تحفة الکرام ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع میں مکمل ہوا ۔[28] اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی پایۂ تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعہ اتمامِ دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سالِ تاریخ صابر از الہام
گفت ہاتف "زہے خجستہ کلام"

"زہے خجستہ کلام" سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا ۔ اسی سال صابر کا دیوان اردو[ف] مکمل ہوا اور اسی سال صابر نے وفات پائی ۔

''مقالات الشعرا''[٢٩] میں میر قانع نے صابر کے ذیل میں لکھا ہے :

''اکثر شہدائے علیہم الثنا کا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے ۔ ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے ۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا تھا ۔ زود گوئی حد درجہ تھی ۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی زبانِ فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں ۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت حاصل ہے اور یہ تخلص انھیں حضرات نے عالمِ خواب میں عطا فرمایا تھا ۔ سچ یہ کہ ان کی ذاتِ با برکات باعث خیر و برکت ہے ۔''[٣٠]

میر محمود صابر نے اپنے دیوان کو ''شوق افزا'' کے نام سے موسوم کیا تھا :

شوق افزا رکھا ہے جس کا نام ۔۔۔ ہوئی کتاب تمام

صابر کا اردو دیوان خاصا ضخیم اور ٦١٦ غزلیات پر مشتمل ہے ۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ صابر کا یہ دیوان بھی داؤد ، قاسم ، اشرف ، فائز اور مبتلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے ۔ صابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

من ریختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند
گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی پُر اثر و ''خوشی آمیز'' سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن
طبع انور سوں روشن و احسن
شعر اس کے سوں شرم گیں ہے شکر
دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

ف۔ مخطوطہ دیوانِ اردو ، مخزونہ سندھ یونیورسٹی ، حیدر آباد سندھ۔

"شوق افزا" کا ہے سخن لبریز
نشہ عشق سوں خوشی آمیز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر سنا ہوں قافیہ سنجانِ ہند سوں
تجھ ریختہ کی دھوم پڑی ہے دکھن میں جا

صابر کا دیوان پڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے ۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں ۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی پرگوئی کے اظہار کے لیے دیوانِ ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے ۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر ، طرزِ فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے ۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زورِ بیان اور قدرتِ اظہار اشرف ، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے ۔ اس کے ہاں ایہام بھی ہے لیکن ، آبرو و ناجی کی طرح ، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے ۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر بہت واضح ہے ۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں ۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحروں اور مشکل ردیفوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے ۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے سلیقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزوِ شعر بن جاتے ہیں ۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں مرصع بھی ہیں ۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں ، فائز و مبتلا کے مقابلے میں ، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر ، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف ، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوانِ ولی میں پڑھی تھی ۔ اٹھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی ۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے ۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہوگیا تھا ۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال ، کم از کم حرف کی حد تک ، باقی رہتا ہے :

کھر اس اوپر نثار کروں
اس کے پگ پر ز شوق سیس دھروں
دیوے اصلاح و شادماں رہوے
دیدۂ بد سوں در اماں رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی "ھ" کا استعمال ، جو آبرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا ، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں میکشاں میں نام
لیک کہلاوتا ہوں تیرا غلام
کہچہ کہائی نہ کی جوانی میں
زندہ گی کھوئی حرصِ فانی میں
شب ہجراں کی بالیاں مت پوہچہ
چشم تر ، رنگ زرد سوں دکھ بوہجہ
آشفتہ و دیوانہ ہوئے گر دلِ مشتاق
تو زلف کی زنجیر سو رہکہ آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا) ، کہچہ (کچہ = کچھ) ، زندہ‌گی (زندگی) ، پوہچہ (پوچہ = پوچھ) ، بوہجہ (بوجہ = بوجھ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں ۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آئے ہیں جس طرح وہ دورِ ولی کی دکنی اُردو میں ملتے ہیں ۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے ۔ ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع ہی میں اپنے دیوانِ قدیم کو زبانِ جدید کے مطابق بدلنے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی ۔ زبان کے پرانے پن کے باوجود صابر کو اظہار بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے ۔ اس کے ہاں زور و قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں چست شعر نکالتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے ۔ اس کی شاعری ایہام گویوں کی طرح ایک لفظے پر یا فائز و مبتلا کی طرح ، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیرِ اثر اس دور میں صرف 'عزلت' کے ہاں نظر آتا ہے ۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگِ سخن سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کیوں نہ کاری گھٹا میں مینھہ برسے
موسم آیا انجھوں کے ساون کا

ابرو کی کماں کھینچ جو توں کھولے گا گھونگٹ
پلکاں کے خدلگ آگے ٹھہر کون سکے گا

ہیں کاتب قدرت خطِ یاقوت کے حیراں
تفسیر ترے حسن کی پڑھ کون سکے گا

رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
کیونکر رہے گی عاشقِ شیدا کی لاج آج

بس زلفِ تابدار ہے دل کے شکار کوں
کیوں گوندھتے ہو کاکل شبرنگ کی کمند

تجھ حسن کی سرخی سوں عرق چاہ ذقن میں
یاقوت درخشاں ہوا رخسار سوں ڈھل کر

دکھاوے گر سجن محرابِ ابرو صبح دم آ کر
کھڑا ہووے نظر کے روبرو بیت الحرم آ کر

اے شوخ کبھی میری طرف آ کے گزر کر
تا دل کو تری نذر کروں ہاتھ پکڑ کر

تجھ زلف کی لٹ پیچ بسا جب سوں مرا دل
پھر گھر کوں نہ آیا کہ کیا خانہ بسر کر

توں زیبِ گلشنِ خوبی ہے، کیا کروں تعریف
بھرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف

چو ماہِ نو خم ابرو گھونگھٹ اٹھا کے دکھا
کہ بادلے میں چھپے شرم سوں ہلالِ فلک

اے دل وطن بسار کے بیچارہ و اسیر
کب لگ رہے گا زلف میں آشفتہ حال چل

ز بس کہ جوش ہے انکھیوں میں اشک گلگوں کا
مژہ سے سرخ اچھلتا ہے خوش پھوارۂ دل

نہووے گر سجن کی دست گیری
برہ کے دکھ میں جائیں عاشقاں رل

طلب کر فقر کی دولت کوں صابر
کہ چاہیے ہے قناعت میں توکل

گلرو کی زلف میں دل جس کا ہے صید و والہ
گلشن میں کیوں سہاوے اس کو بہار سنبل

خماری دیکھ کے ساقی کی انکھیاں
کبھی مست و کبھی مخمور ہیں ہم

سنجوگ کے وعدے سوں سریجن کے برہ میں
ملنے کی کشش فرد تمنا پہ لکھا ہوں

ہے عشق من ہرن کا مرے چشم و دل کا چین
کیونکر اسے نہ جیو کا آدھار کر رکھوں

زاہد کے دیکھ کنبد و دستا ربھول مت
مکر و ریا کی پوٹ ہے سب اس کے پاک میں

اسیر حلقۂ زلف رسا ہوں
جو دل آشفتگی سوں مبتلا ہوں

خم زلف شکن کے بوسہ کارن
کبھی شانہ، کبھی باد صبا ہوں

اگرچہ رند ہوں در عشق خوباں
ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں

کبھی خوش ہوں ز شوق وصل صابر
کبھی ناخوش ز ہجر دل ربا ہوں

رکھے جو عشق کے دریا میں بے مرشد قدم صابر
بہت مشکل ہے کر پہنچے سلامت اس کنارے کوں

ہم کے گھاؤ آج رستے ہیں
سرخ انجھوں کے مینھ برستے ہیں

دل مشتاق کھاؤتے ہے لچک
ماہرو مو کمر جو کستے ہیں

سنا ہوں خضر کی معجز زبانی سوں کہ عاشق کوں
وصال یار بہتر ہے حیات جاودانی سوں

چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
آشفتہ رات و دن ہے ز شوق وطن وطن

پایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن
رقیباں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مقیشی باندھ کے نکدار بیٹھا گھر سوں مت نکلو
نہ جاؤ ہر گھڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو
پتنگ و شمع نت آویں ، برہ کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں ادھر سوں یو ادھر سوں وو
کوئی دلربا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔ اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، فائز و مبتلا کی طرح ، ایک رخا پن نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلے ہیں لیکن فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔ یہی وہ رجحان ہے جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت سورتی (۱۱۰۳ھ — ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ - ۱۶۹۳ع[ف] — ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع) سید سعد اللہ سلونی (م ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع[۳۱])

ف ۔ محبوب الزمن ، تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، محمد عبدالجبار خان ملکا پوری ، ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۳ ہجری دی گئی ہے ۔ تذکرۂ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ جامعہ [illegible] ۱۹ [illegible]ع ، ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ ''ولادت میر عبدالولی در بندر سورت واقع شد''۔ اور مقدمہ دیوان عزلت ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع میں مشکوٰۃ النبوت (قلمی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعہ تاریخ وفات دیا گیا ہے :

فضائل نشاں میر عبدالولی ز دنیا بہ گل گشت جنت برفت
چو بشنید آزاد ایں واقعہ رقم کرد تاریخ ''عزلت برفت''
(۱۱۸۹ھ)

عزلت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع کو وفات پائی ۔ (ج ۔ ج)

کے فرزند تھے ۔ سید سعد اللہ ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے۳۲ ، اپنے دور کے عالمِ متبحّر اور ایسے پُر فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی ان سے عقیدت و اخلاص رکھتا تھا ۔ سید عبدالولی فارسی و اردو میں عزلت اور ہندی میں نرگن تخلص کرتے تھے ۔ عزلت کو علوم متداولہ پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معقولات میں اپنے دور کے ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے ۔ سروِ آزاد میں لکھا ہے کہ ''معقولات میں اعلیٰ استعداد حاصل تھی۔۳۳'' عزلت رنگا رنگ شخصیت کے مالک تھے ـــ وسیع المشرب ، خوش گفتار اور خوش صحبت ۔ ایک طرف عالم ، فاضل و شاعر اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف ۔ فن مصوری میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے ۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں ۔۳۴ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ عزلت شطرنج میں بھی بڑی مہارت رکھتے تھے ۔۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ''موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے ۔ ان کی گلوسوز نغمہ خوانی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی ۔ مصوری میں بہزاد ثانی اور کبت و دوہا کہنے میں استاد تھے''۔۳۶ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ''فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں ان کے سامنے دم مار سکے''۔۳۷ عزلت سلسلۂ شطاریہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ قاقشال نے لکھا ہے کہ ''ملامتیہ مشرب رکھتا تھا ۔ داڑھی مونچھ صاف کرا کے رندانہ وضع اختیـــــار کر لی تھی''۔۳۸ سیر و سیـــاحت کے شوقین تھے ۔ ۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ع میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ ''سرو آزاد'' لکھا تو عزلت اس وقت دہلی میں تھے ۔ اس کے بعد مرشد آباد آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع) تک وہیں رہے ۔ وہاں سے حیدر آباد آئے ۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع) لکھ رہا تھا ، عزلت حیدر آباد دکن میں نواب امیر الممالک کے متوسل تھے ۔۳۹ شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۴ھ میں وہ دہلی گئے ۴۰ جس کی تصدیق ''نکات الشعرا'' اور ''مخزن نکات'' سے بھی ہوتی ہے ۔ یہیں محمد تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر ''بیاض عزلت'' سے استفادہ کر کے اپنے تذکرے میں درج کیا ۔

عزلت کے دو دیوان تھے ۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو ۔ فارسی دیوان ۱۴ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا ۔۴۱

معلوم ہوتا ہے کہ سورت سے اورنگ آباد آ کر اور پھر قیامِ دہلی کے زمانے میں ان کا رجحان فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی''۔[۳۲] اور ۱۱۷۵ھ/۶۱-۱۷۶۰ع تک، جو چمنستان شعرا کا سالِ تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزلت چودہ برس اور زندہ رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں ''ساقی نامہ'' (۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) اور ''راگ مالا'' (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب ''شطرنج کبیر'' ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ ''بیاض عزلت'' کا ذکر میر نے ''نکات الشعرا'' میں حسوب اور یولس کے ذیل میں کیا ہے اور ''تعلیقات بر حواشی میر زاہد'' کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزلت کے مقدمے[۳۳] میں کیا ہے۔ عزلت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزلت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ ''ساقی نامہ''، جس کا سال تصنیف ''بیان ظہور'' سے ۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع برآمد ہوتا ہے، عزلت نے محمد فقیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا:

چلا ذکر یاروں میں، ہے دردمند
بڑا معنی ایجاد و اندازہ بند
کیا حق نے عزلت پر اپنا کرم
دُرِ معنی کیے اوس کے دل پر رقم[۳۴]

دردمند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا ''ساقی نامہ'' ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزلت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزلت کا ساقی نامہ حمد و نعت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد ''تمہید مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد منست و سبب مثنوی گفتن'' کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد ''سوال پروانہ از شمع۔'' ''جواب شمع بہ پروانہ''، ''خطابِ طعن آمیز بشیخ کہ منکرِ مے کشی است، متضمن

ترغیب مے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی۔" "بیان آمد آمد شاہ بہار و جوش جنون و الفت توام فصل گل در چمن۔" "بیان حکایت اتفاق سخن در سخن بعضے اہل معنی و اظہار الہامات بے بدل الٰہی کہ محض بفضلہ تعالی مورد آن شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ' اعجاز شاہ"[۳] کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے بجائے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے۔ دردمند کے ہاں زبان صاف، بیان سادہ اور جدید رنگِ زبان کے مطابق ہے۔ عزلت کے ہاں زبان میں قدامت اور بیان میں جھول ملتا ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے۔ ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزلت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثیر، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزلت کے ساقی نامہ سے بہتر ہے۔

عزلت کی دوسری مثنوی "راگ مالا"[۳۵] ہے جس کے اس آخری شعر سے سالِ تصنیف ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء برآمد ہوتا ہے:

ہوا عزلت کا یاور حق تعالیٰ　　　کہا اتمام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگ راگنیوں کی تشریح کی گئی ہے۔ حمد و نعت کے بعد "بیان تمہید عظمت سرود" کے تحت موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے:

خدا نے جسمِ تنِ آدم بنا کر
کہا اے روح تو جا اس کے بھیتر
کیا عرض آہ بھر کر روح نے یوں
اندھیاری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
کہا تب ایک ملک کو، بیٹھ تن میں
تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
ملک سے سن کے تالیں درد کی گئی
دوانی ہو کے لٹ سب روح آ گئی
سرودی سے ہوا ہے جیتا انساں
جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جاں

غرض فن موسیقی کا ہے عبادت
جو یادِ حق میں ہو اس کی سماعت

اس کے بعد چھ راگوں، ۳۰ راگنیوں اور ۴۸ پتروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے۔[۳۶] عزلت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم، وقت، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے عزلت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے۔ ''راگ مالا'' علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے۔ اس مثنوی میں عزلت کا اندازِ بیان پختہ، ڈھانچا سڈول اور متوازن ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقفِ موسیقی شاعر عزلت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مٹھی میں اور شاعری اس کے قبضے میں ہے۔ یہی صورت اس کے ''بارہ ماسہ'' میں ملتی ہے۔

عزلت کا ''بارہ ماسہ'' ۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں چودہ شعر تمہید کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں۔ آخر میں ''بیانِ وصلِ یار و ختمِ گفتار'' کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں۔ بارہ ماسہ ماہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستانِ ہجر بیان کی گئی ہے جس کا ''پیا'' پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے۔ عزلت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دورِ حکومت میں افضل پانی پتی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اساڑھ پر ختم ہوتا ہے۔ عزلت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ، برہ کی تڑپ اور وصلِ محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ بھی، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلے ہیں، عزلت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

عزلت نے "کہہ مکرنیاں" بھی کہی ہیں ۔ کہہ مکرنیوں میں ، جنھیں قلعۂ معلیٰ کی بیگمات "سکھیاں" کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں ، دو سہیلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں ۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جائے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا ۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنستے ہنستے سننے والیوں کے پیٹ میں بل پڑ جائیں ۔ یہی صورت عزلت کی کہہ مکرنیوں میں نظر آتی ہے :

سیج اوپر موہ لیت جھنجھوڑیں ٹانگیں اٹھات دبات مروڑیں
تن مل نیہ سے کرت چکنیا سکھی کوئی پی ؟ ناری مردنیا

(ناری مردنیا = مالش کرنے والی)

ہاتھ پکڑ سیرو لیٹو دبائے جوں روؤں پھرائے ہی جائے
دھیرج دیت جو کروں پکار سکھی کوئی پی ؟ ناری منہار

(ناری منہار = منہارن ، چوڑیاں پہنانے والی)

عزلت نے پہیلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی ۔ دو ارتھیاں یا دو سخنے میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے ؛ مثلاً عزلت کی یہ "دو ارتھی" سنیے :

"پانی کیوں باسی ہے ؟ من کیوں اداسی ہے؟"

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی "پیا نہیں" ۔ عزلت نے دوہرے ، کبت اور جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں "جذباتِ عشق" کو دردمندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے ۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے ۔

عزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شمال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوتے گئے اور ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰-۵۱ع میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوقِ ریختہ گوئی اور پروان چڑھا ۔ میر کے یہ الفاظ کہ "ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے" اس دور میں ان کے اسی میلانِ طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے عزلت اپنی اردو شاعری کی روایت کو براہِ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردانِ ولی ، مقلدینِ ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا ۔ ''دیوانِ عزلت'' میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو ۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی ۔ ایہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ''ردِ عمل کی تحریک'' نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخش رہی تھی ۔ عزلت کی غزل پر یہی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت ، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے ، اپنے خدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی ۔ اسی لیے عزلت کی غزل میں اظہار کا ایک کچا پن سا اور خیال میں ادھورا پن سا نظر آتا ہے ۔ عزلت بنیادی طور پر ''خیال'' کا شاعر ہے ۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے ۔ فارسی شاعری کی علامات کو نیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے ۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور یہی وہ ''کسریت'' ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے ۔ خود عزلت کو بھی اس بات کا احساس ہے :

معنیِ باریک عزلت کہنے میں آتے نہیں
ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزلت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بننے دیتی جو وہ بننا چاہتی ہے ۔ وہ خیال کو، ادھورے پن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے ۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر ، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا ۔ عزلت کی غزل کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جان نہیں ہو پاتا ۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع رواں ، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا ۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

کیا بلا تھا میرے دریائے جنوں کا طوفاں
چاک جوں موج ہے ہر تارِ گریباں کے بیچ
سجن کی بے وفائی چاند کے گھٹنے سے روشن ہے
کہ جوں جوں آنکھ سولدی ہم نے تیوں تیوں دیر دیر آوے

مالک کا اوس کے ہے سیندور دیکھو معجز حسن
رات آدھی ہو گئی ایک شفق باقی ہے
جساوے گی اونگلی رکھ دہن نقش پا اوپر
حیراں ہے غم سے دشت کہ مجنوں کدھر گیا
عبث توڑا میرا دل ناز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئینہ تھا اوس خود بیں کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں کوئی بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔ اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزلت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری کر دیتے ہیں اور عزلت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔ میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزلت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج عزلت کی شاعری اجڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزلت نے خوبصورت اور مشکل زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ انھیں اپنے حسنِ بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرزِ فکر بدلتا اور آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر، خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں یہی بات نظر آئے گی۔ عزلت کے یہ چند اچھے شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی:

سیہ روزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں
اندھیری رات میں کس کو کوئی پہچانتا ہو گا
ہم نے دیکھی کچھ نرالی عشق کے صحرا کی ریت
پوچھتے پھرتے ہیں وہاں کے صید گھر صیاد کا

جا کر فنا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
میں عالمِ عدم میں بھی دیکھا مزا نہ تھا
گرا ہے چھاتی پہ کوہِ جنوں یہ بادل دیکھ
کسی جلے ہوئے دل کا دھنوا اٹھا ہوگا
ایک اہلِ درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
جرس کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
بار آخر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
ہات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
سرو زار آباد ہے لیکن کبھو اے قمریو
کچھ تمھیں ہے میرے اجڑے آشیانے کی خبر
بے دماغی یار کی کس کو پیام وصل ہے
چشم ہوشی سے بلانے کا اشارہ ہے کدھر
شعلہ شمع سا ایسا ہے جگردار کہ بس
سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار کہ بس
کچھ نرالا کارخانہ ہے جہانِ عشق کا
خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
ہات کھجلاتے ہیں سینہ رک گیا آئی بہار
ہم ہیں دامن گیر صحرا اے گریباں الوداع
گھر بار کا ہم سے دور پڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
دل ایک طرف آہ ایک طرف ملنے کی حسرت ایک طرف
تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیرِ عشق
دل میں خوں ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
ہر آن جوں نفس سفری ہیں جہاں کے لوگ
جاتے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
لگہ کے بوجھ سے جھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
نہیں آتا تصور میں بھی وحشت اس کو کہتے ہیں
میں وہ مجنوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
مشتِ خاک اپنی اڑا کر اسے صحرا سمجھوں
تمھارے آبلہ پاؤں کو جنگل یاد کرتا ہے
لہو ہر خاک سے ٹپکے ہے اب لگ دستِ سودا میں

دل عزلت کھلے زلفوں سے بالدہ اب باغ چل کارو
بہار آئی الٰہی خانہ زنجیر بستا ہو
دیکھ کر کال تیرے زلف کے حلقے سے ہوئی
مطلع صبح وطن شام غریباں مجھ کو
اوس زلف میں کئی دن سے بیتابی دل گم ہے
زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
جس پر نظر پڑا اسے خود سے نکالنا
روشن دلوں کا کام ہے مانند آئینہ
اڑا مت اے نسیم باغ جنت کیا کروں تجھ کو
میرے سر پر ذرا پی کی گلی کی خاک رہنے دے
ہنسا پہلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پیرہن پھاڑا
خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
ہے ہجر کی رات سنساتی
ناگن سے پھنکار کیونکے جاوے
اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
جوں تار سبحہ اوس کو فلک در بدر کرے
شانہ اس زلف میں پھرتے یہ سخن کہتا تھا
بات کہنے میں شب وصل چلی جاتی ہے
ایک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزلت اب کی سال
گئے کدھر طفلاں جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
اڑا تھا جوں شرر دل اپنے دود آہ میں عزلت
مسافر پر پڑی تھی شام غم منزل کی کیا گزری
مرنا بھلا لحد بھلی محشر کی صلح ہے
بے درد سے کسی کو نہ حق آشنا کرے
کنج قفس میں فصل جنوں کی گزر گئی
معلوم نہیں بہار کب آئی کدھر گئی
بچا دل زلف کے عقرب سے تو کیا
کہ چوٹی ناگنی پیچھے پڑی ہے
چمن میں کیا بلا ہے باغباں نیرنگ بیدادی
کہ گل ہنستا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے فریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جان کنی میری
کوئی مریدوں میں فرہاد کے رہا بھی ہے
یاراں بتاں تو ہیں وہ دوانے کدھر گئے
تیر افگناں وہی ہیں، نشانے کدھر گئے
جس خوش نگہ کو پہنچوں غفلت کی نیند لیوے
میں خفتہ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
گو نام اور نشاں ہے ظاہر میں میرا یارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گماں ہوں
شہِ منصور کا لشکر پڑا ہے دشتِ وحشت میں
چلو یارو وہ اڑتی سولیوں کے ہیں نشاں اپنے
بھلی ہو اے قیامت عذابِ حشر کی صلح
ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لہجے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ یہاں آپ کو گہری متانت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی احساس ہوگا۔ آپ کو، پچھلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا بہتر انتخاب بھی نظر آئے گا۔ اظہار بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزلت کی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ "اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے ہاں دردمندی بہت ہے۔"[۴۷] یہ دردمندی جو میر کو عزلت کے کلام میں نظر آئی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اُس وقت تک اردو شاعری دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزلت نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور نوجوان معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزلت کے ہاں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے خدوخال پوری طرح نکھر آتے ہیں ۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت کا یہی مقام ہے ۔

عزلت کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے ۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے ، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی ۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت سے عزلت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتٰی کہ تاباں کے ہاں بھی نہیں ہے ۔ پھر وہ فارسی صنمیات و رمزیات مثلاً چمن ، شمشاد ، داغ ، بت ، بگولا ، بہار ، وحشت ، گریبان ، سنبل ، شبنم ، کمان ، ابرو ، شمع ، پروانہ ، شیریں ، فرہاد ، کوہکن ، بے ستوں ، خسرو ، پرویز ، شیشہ ، سنگ ، رقیب ، تیشہ ، قاتل ، دیوانہ ، زنجیر ، زلف ، نرگس ، آئینہ ، لالہ ، داغ ، قمری ، موج ، جیب ، چاک ، بید مجنوں ، لیلیٰ ، صحرا ، خاک ، آبلہ ، جنگل ، صحرا ، گردباد ، جنوں ، صرصر ، بیابان ، خار ، آشنا ، بیگانہ ، طوق ، پتنگ ، صبا ، نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ عزلت کی غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے ازلی رشتے کا احساس دلاتی ہے ۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے ۔ دوسری بات یہ کہ عزلت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال کو پھیلا کر اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے ۔ تیسری بات یہ کہ عزلت لمبی بحروں کا بہت استعمال کرتا ہے ۔ اس کے ہاں خیال پھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے ۔ ایک اور بات یہ کہ عزلت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے نوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں ۔ وہ اشرف ، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں ، خیال و احساس کی مناسبت سے ، دریافت کرکے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے ۔

عزلت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رشتے بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں ۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اپنے محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

کر دیتا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان نثاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزلت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلتے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگتے رہنا زیادہ قابلِ ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے:

وہ پل میں جل بجھا اور یہ تمام رات جلا
ہزار بار پتنگے سے ہے چراغ بھلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے نمک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نہ پہنچیں بلبلوں کی پختگی کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل[۳۸] میں، جس کا پہلا مصرع "کہا میں رات پتنگوں کو شمع کے آگے" ہے، اسی تصور کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور نیا پہلو دریافت کیا ہے:

چراغِ روز سے پوچھا کسی نے یہ کہ پتنگ
کسی دن آ کے تیرے صدقے ہو جلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوسی شب کو
سیاہ روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی جلتا
وصالِ یار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصلِ یار میں عزلت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزلت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے:

تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیرِ عشق
دل میں خوں، لب پر ہنسی ہے، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا، بلبل اور پتنگ کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ یکجا کیا گیا ہے :

ہے گل جو جیب چاک و دیا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور پتنگ کا یہ چال دیکھنا

اسی طرح فرہاد و شیریں کا راویتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے ۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر پڑھیے :

ملی تھی مجنے میں عزلت سے کوہ کن کی روح
کہا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارنا تھا تجھے تیشہ اوس پر اے بے کس
کہاں عشق نہوں کھونا جان کا ورنہ
مریں ہیں شیریں پہ ہر روز لاکھ مور و مگس

ایک اور قطعہ بند غزل میں[۳۹] ، جس کا پہلا مصرع "بے ستوں جا کے کہا روح سے فرہاد کی میں" ہے ، اسی بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش کیا ہے ۔

عزلت "جور" کا شاکی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ :

اے لالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں جور کا عاشق
مبادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر کیجو

اسی طرح وہ "درد" کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :

وہ قدردانِ درد ہوں عزلت کہ جوں صدف
گوہر دیتوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے ۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزلت ملامتیہ مشرب رکھتے تھے ۔ زمانے کی وضع کے خلاف ڈاڑھی مونچھ منڈاتے تھے اور رندوں کی سی وضع سے رہتے تھے ۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا ۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انھیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی ۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے ۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں فرہاد کی تلمیحی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں دو علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔ ایک ''بگھولا'' (بگولا) اور دوسری ''لالہ'' ۔ بگولا قوت کی علامت ہے ۔ دشتِ جنوں کی تاک ہے ۔ عشق کی بے قراری ، سفر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے ۔ ''لالہ'' آگ ہے ، سراپا داغ ہے ۔ عشق میں جلنے اور خونِ دل پی کر ہنسنے کا اشارہ ہے ۔ عزلت کے ہاں مخصوص الفاظ پہلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں ۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیقی اہمیت کے ساتھ پہلی بار اردو شاعری میں عزلت کے ہاں نظر آتا ہے ۔ عشق ، جو عزلت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے ، انھی علامات ، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس کرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے :

رسا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزلت
ہماری پختہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ''ردِ عمل کی تحریک'' کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو ٹکسال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیارِ سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر ، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے ۔

حواشی

۱۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، دیباچہ صفحہ لح ، لط ، لاہور ۱۹۳۳ع ۔

۲۔ تاریخ ادب اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۲۳ — ۱۲۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔

۳۔ دیوانِ حسن شوق : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۳۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۱ع ۔

۴۔ گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۲ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، حیدر آباد ۱۳۳۰ھ ۔

۵۔ اشرف گجراتی : از قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو'' دہلی ، ص ۱ — ۲۶ ، جنوری ۱۹۳۷ع ۔

۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ''تاریخ ادب اُردو'' (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ — ۵۳۸ -
۷- گلشن گفتار : حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۳ -
۸- مخزن شعرا : قاضی نور الدین حسین خاں رضوی فائق ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۹- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''ترتیب کے وقت بقول فائز شباب کی ابتدا تھی - فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی - اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۲ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے -'' عیارستان : قاضی عبدالودود ص ۲ ، ادارۂ تحقیقات اُردو پٹنہ ۱۹۵۷ع -
۱۰- تاریخ محمدی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''صدر الدین محمد خاں بن زبردست خاں بن ابراہیم خاں بن علی مردان . . . در ماہ صفر در شاہجہان آباد فوت شد -'' تاریخ محمدی ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، علی گڑھ ۱۹۶۰ع -
۱۱- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۵۳ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی - پٹنہ ، بہار ، ۱۹۵۸ع -
۱۲- فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۱ — ۹۶ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۱۳- ایضاً ، ص ۱۰۳ -
۱۴- ایضاً ، ص ۱۸۷ -
۱۵- سیر المتاخرین : (جلد دوم) ، ص ۸۹۸ - ۸۹۹ ، نولکشور ۱۸۷۶ع -
۱۶- کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا : جلد چہارم ، ص ۳۷۷ ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع -
۱۷- مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خاں ، ترجمہ محمد ایوب قادری ، ص ۵۸۸ — ۵۹۰ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ع -
۱۸- سیر المتاخرین : جلد دوم ، ص ۳۹۳ -
۱۹- تاریخ محمدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ معتمد خاں بن قباد مخاطب بہ دیانت خاں حارثی بدخشی دہلوی ، جلد ۲ ، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۰۱ھ) ، بہ تصحیح و تحشیہ امتیاز علی عرشی ، ص ۹۷ ، شعبۂ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ع -
۲۰- دیوان عبداللہ خاں مبتلا : مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، مطبوعہ ''تحریر'' دلی

شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ع -

۲۱- فتوح المعین : مخطوطہ قا $\frac{۲}{۳۳}$ ، ص ۲۳ - ۲۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۲- گیان سروپ : از شاہ تراب ، مخطوطہ نمبر ۳۷۷ ، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۱۸ - ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۸ع - ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ "من سمجھاون" ، ص ۷ ، مطبوعہ حیدر آباد ۱۹۶۴ع) ۱۱۲۱ھ سنہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۵-۱۱۰۴ھ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -

۲۳- اس کا سالِ تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

ہزار و یک صد و ہفتاد سہ سن مرتّب جب ہوا گلزار روشن

۲۴- انجمن ترقی اُردو کے مخطوطے (قا $\frac{۲}{۱۱}$) میں ترقیمے کی اس عبارت سے "تحریر فی التاریخ دویم شہر ربیع اول ۱۱۸۰ھ تحریر یافت در گلبرگہ شد بعون اللہ تعالیٰ" واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۱۱۸۰ھ سے پہلے لکھی تھی - کاتب کا نام غلام نبی ہے - اس نظم کے اس مصرع سے "ہر بالک بھولا بھالا ہوں" معلوم ہوتا ہے کہ یہ نوجوانی کی تصنیف ہے -

۲۵- مخطوطہ (نمبر قا $\frac{۳}{۱۱}$) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۶- مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۵۵ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۲۷- تحفۃ الکرام : (جلد سوم) ، ص ۲۴۴ ، مطبع ناصری دلھائی -

۲۸- میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ تاریخِ تکمیل لکھا ہے اس کے اِس آخری شعر سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں :

سال تمامیت چو نمود از خرد سوال

"اینک چہ منتخب" ز دل آمد مرا پیام (۱۱۸۱ھ)

تحفۃ الکرام (جلد سوم) ، ص ۲۶۰ -

۲۹- مقالات الشعرا : ۱۱۶۹ھ — ۱۱۷۴ھ کے درمیان مکمل ہوا -

۳۰- مقالات الشعرا : ص ۳۵۶ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۳۱- مآثر الکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۲۱۸ ، "رحلت سید بست و ہفتم جمادی الاولیٰ ۱۱۳۸ھ . . . واقع شد - آرام گاہ بندر سورت" مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۱۰ع -

۳۲- بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے۔ دیکھیے بیاض نمبر قا ۳/۱۶۵ ، ص ۱۰۰ -
۳۳- سرو آزاد : آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۶ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -
۳۴- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزلت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -
۳۵- تحفۃ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی ، وزیر گنج ، لکھنؤ -
۳۶- تذکرۂ گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۸۴۰ ، مخزولہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۳۷- گلشن گفتار : مرتّبہ سید محمد ، ص ۶۵ - ۶۶ ، مکتبۂ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۳۳۰ھ -
۳۸- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاقشال ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ص ۱۶ ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع -
۳۹- تذکرۂ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، مرتبہ سید منظور علی ، ص ۹۷ ، جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع -
۴۰- گل رعنا (قلمی) : ص ۸۴۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۴۱- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۴۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -
۴۲- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴۳- دیوان عزلت : ص ۹۷ ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -
۴۴- ساقی نامۂ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵ و ص ۲۹ ، مطبوعہ لوائے ادب بمبئی ، جولائی ۱۹۶۳ع -
۴۵- راگ مالا : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۴۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو : (جلد اول) ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۵۱ — ۲۵۶ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ع -
۴۷- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ع -
۴۸- دیوانِ عزلت : مرتّبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۳۵ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -
۴۹- ایضاً : ص ۲۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۰۰ "عمر گران مایہ خود را بصدقِ دل نثار پیر خود کردہ ۔"

ص ۳۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مہارت داشت ۔"

ص ۳۰۲ "در عنفوان شباب مدتے در مزاج و شوخیے در طبیعت به مرتبہ تمام بود ۔ معہذا گرفتاری دل و تعلق به خوبان شعرے و غزلے طرح می شد . . . و ایں ہیچ مدان ہرگز بدستور شعرائے دیگر سعی و فکر برائے مضمون نہ کردہ۔ در غلبات شوق آن چہ به خاطر می رسید بے توقف تحریر می نمود ۔"

ص ۳۰۶ "شاہ ابدالی ہفتم جمادی الاول روز جمعہ در سنہ سبعین و مأتہ بعد الالف از قندھار بہندوستان رسیدہ داخل قلعہ شاہجہان آباد گردید و باعالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . ابن مرتبہ پنجم است کہ شاہ ابدالی وارد ہندوستان گردید . . . و ہفتم شوال سال سبعین و مأتہ بعد الالف مع شاہزادہ ہا و جان باز خان کوچیدہ و عبور گنگا نمودہ ۔"

ص ۳۰۷ "میر محمد عبیداللہ مخاطب بشریعت اللہ خان ثم به عبیداللہ خان بہادر مظفر جنگ ثم المعتمد الملک میر جملہ معظم خان خانخانان بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی از اعاظم امرائے عصر ۔ ۵ رجب قریب بشام در شاہجہان آباد فوت شد ۔ عمرش ۶۳ سال و چند ماہ ۔"

ص ۳۱۹ "بعہد نواب سیف اللہ خان در شہور اربعین و مأتہ و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نمودہ به تتہ ساکن گردید و تناسل و تعہد کرد . . . از چند ماہ در گزشت است ۔"

ص ۳۲۰ "اکثر در مرثیہ حضرات شہدا علیہم التحیۃ و الثنا اشتغال دارند ۔ بزبان ہندی و پارسی دیوانہائے متعدد در مرثیہ و بعضے در غزلیات و مناقب درست کردہ ۔ روضۃ الشہدا را بنظم کشیدند ۔ سرعت فکر بحدے است کہ قریب لک بیت تا ابن زمان از زبان فصاحت بیان شان سرزدہ باشد ۔ قبولیت تمام در کلام شان شائع و

این تخلص بخش حضرات در رویها است ۔ الحق ذات بابرکات ایشان از متبرکات است ۔"

ص ۳۲۶ "در معقولات حیثیتے خوب بہم رسانیدہ ۔"

ص ۳۲۶ "در موسیقی دستگاہ عالی دارد و از نغمہ خوانی گلوسوز بلبل را بوجد می‌آرد و در مصوری ثانی بہزاد و در کبت و دوہا زبان ہندی اُستاد ۔"

ص ۳۲۶ "ہیچ احدے از فضلا و علما نمی توانست کہ بہبحث علم مقابل ایشان دم زند ۔"

ص ۳۲۶ "ملامتیہ مشرب دارد و ریش بروت تراشیدہ بوضع رندان می باشد ۔"

ص ۳۲۷ "مزاج اوشان میلان ریختہ بسیار دارد ۔"

ص ۳۳۵ "از اسالیب کلام شان واضح می گردد کہ بہرہ بسیارے از دردمندی دارند ۔"

● ● ●

فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

پہلا باب

اسباب ، خصوصیات ، معیارِ سخن

محمد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء — ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتلِ عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک سانحہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے ۔ میر عبدالحی تاباں کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور جا چھین لوں تختِ طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا ۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے ۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی ۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی ۔ ایسا رنگِ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے ۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنون لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں ۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی ۔ محمد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انھی کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔[1] محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی ۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا ۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، پسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی ۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی ۔

اسی بدلی، ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہونے لگتا ہے ۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں ۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اُس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لے لی ۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجمان مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے ۔ انھوں نے بدلے ہوئے حالات ، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دلی جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا ۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور مجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے ۔ اسی کے ساتھ انھوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا ۔ اپنے دور کے مذاقِ سخن کو سنوارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور تجربات عشق کا اظہار کیا گیا تھا ۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقاتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اسی انتخاب (خریطۂ جواہر) نے قائم کیا ۔[۲] اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق اور وارداتِ عشق کو موضوع سخن بنانے لگے ۔ انعام اللہ خاں یقین ، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے بر عظیم میں پھیل گئی ۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی ، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو ثقیل ہندی الفاظ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے ، ٹکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے ۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ :

”سب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور ریختہ کو

اردوئے معلیٰ شاہ جہان آباد کی زبان میں کہ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے ، مروّج کیا زبدۃ العارفین ، قدوۃ الواصلین جانجانان مرزا مظہر ہیں . . . حق تعالیٰ سلامت رکھے ۔"[۳]

شورش نے لکھا ہے کہ :

"مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعار ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے ۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے ۔"[۴]

غلام ہمدانی مصحفی نے (جنھوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے[۵]) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ :

"سخن گوئی کے آغاز میں کہ ابھی میر و مرزا وغیرہ کوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے ، ایہام گویوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں . . . حقیقت یہ ہے کہ فقیر کے خیال میں زبان ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں ۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا ۔"[۶]

کم و بیش ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا ، جسے ہم نے "رد عمل کی تحریک" کا نام دیا ہے ، آغاز ہوا ۔ اس تحریک کے نقاشِ اول مرزا مظہر جانجاناں تھے ۔ ردِ عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں :

(۱) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی ۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ / ۱۷۵۲ع) میں میر نے اسے شاعرانِ سلف کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ "اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ باندھی جائے ۔"[۷]

(۲) شاہ جہان آباد کی اردوئے معلیٰ کو شاعری کی زبان بنایا[۸] اور ایہام گویوں کے زبان و محاورہ کو ، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا ، ترک کر دیا ۔

(۳) فارسی کے تازہ گویوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے ۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دادِ ایہام دی جا سکے ۔ تازۂ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

سخن بے تلاش پر زور دیا گیا ۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ''ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو مملکت ہندوستان کی زبان اردوئے معلیٰ میں شعر فارسی کے انداز میں کہا جائے ۔''[9]

(۴) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں ۔[10]

(۵) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گویوں کی پیروی کرنے لگے ۔ احمد علی خاں یکتا نے لکھا ہے کہ ''معنی کو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ ، رباعی ، غزل ، مرثیہ ، مثنوی وغیرہ ہر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا ۔ اس کے بانی مرزا جانجاناں مظہر ہیں ۔''[11]

رد عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی ، جو ابتدا ہی سے ایہام گویوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۴۴ھ / ۳۲ - ۱۷۳۱ع میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے ، اسی نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی ۔ حاتم کے ''دیوان زادہ'' میں ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ع کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر[12] :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہـام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ع تک ایہام کا سکہ ٹکسال باہر ہو چکا تھا ۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم یقین کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے[13] جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رد عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع کے فوراً بعد ہو گیا تھا ۔ شاہ حاتم نے رد عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ''دیوانِ قدیم'' مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ / ۵۶ - ۱۷۵۵ع میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان ''دیوان زادہ'' کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا ۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے ۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خاں یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اسی رنگ میں شاعری کی ۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین ، تاباں ، دردمند ، حزین کے علاوہ شاہ حاتم بھی ردعمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں ۔

ردِ عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید بے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے ۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا ، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا ۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب ، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہوگئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات ـــــ تصوف ، وارداتِ عشق ، اخلاقیات ، خمریات ، رندی و درویشی ، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے ۔ فارسی آہنگ و لہجہ ، اس کی لحن اور لے ، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج ، رمزیات و صنمیات ، علامات و تلمیحات ، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے ۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر ، سودا ، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ رد عمل کی تحریک کے زیراثر اب شاعری تلاشِ الفاظِ تازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی ۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی ۔ ولی دکنی کی زبان کے بجائے شاہ جہاں آباد کی اردوئے معلیٰ نے لے لی ۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انھی اصولوں کی پیروی کی ۔ وہ اصول یہ ہیں :

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او کو استعمال کرنا جائز نہیں ، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے "عاشور نامہ" اور محمد شاہی دور کے مرثیہ گویوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں ۔ مثال کے طور پر (۱) ع "چمکتی تھی وہ بجلی سی کناری اس کی 'در' دامن" (ناجی) (۲) ع "ہے آرزوئے 'خواندنِ بہ' مرثیہ صلاح" (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا ۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کر دیے گئے ۔

(۳) دہلی اور میرزایانِ ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۴) تعقید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ "دیوان زادہ" میں یہ عیب کہیں کہیں موجود ہے لیکن یقین کی شاعری میں ایک آدھ مصرع کے علاوہ یہ عیب کہیں نہیں ملے گا ۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی :

ع وہی 'رشتا' کہ دانایاں ، کون ہے اسلام میں 'تسبی'

ع آبرو کا جیو جاتا ہے 'عبس'

ع جو دل 'قطرا' ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف 'امبر' کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عبث ، قطرہ ، عنبر صحیح املا کے ساتھ لکھے جانے لگے ۔ اسی طرح صحی کے بجائے صحیح ، بگانہ کے بجائے بیگانہ ، دوانہ کے بجائے دیوانہ شاعری کی زبان میں استعمال کئے جانے لگے ۔

(۶) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مَرْض کو مَرَض ، غَرْض کو غَرَض باندھنا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گل نے کہا تجھ پہ نزاکت ہے خَتَمْ

یہاں خَتْم کے بجائے خَتَمْ باندھا گیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکھ ، سجن ، لین ، انجھو ، سنمکھ ، اچرج ، درس ، بھن ، ساجن ، جگ ، لٹ ، بسر ، مار ، سوا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے ۔ اسی طرح منیں ، مین ، ستی ، سیتی ، سوں ، کیدھر ، اودھر ، یاں ، واں کے بجائے میں ، سے ، کدھر ، ادھر ، یہاں ، وہاں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۸) اسی طرح زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے ہورا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ باندھنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا ۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں ؛ مثلاً اس شعر میں ''پکار'' اور ''پہاڑ'' کو قافیہ بنایا گیا ہے :

نہ جانوں صبحدم بادِ صبا کیا جا پکار آئی
کہ غنچہ کا دلِ نازک چمن کے بیچ پہاڑ آئی (مظہر)

اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا ۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا ؛ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں ۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا ۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں پیوست ہو کر اور زیادہ گہری ہو گئیں ۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی مخرج سے اکتساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے ۔

ان تمام رجحانات کے زیرِ اثر شاعری کے موضوع ، مزاج ، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر ، یقین ، تاباں ، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ اشرف گجراتی ، آبرو ، ناجی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہو گیا ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیقی فضا سازگار ہو گئی ۔ مظہر ، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا ۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا ۔ اسی لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس ، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا ۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے ۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا ، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے ۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو ، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا ۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے ۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کبت تک محدود تھی جس کے اثرات ایہام گو ، اردو شاعری کے مزاج میں پہلے ہی جذب کر چکے تھے ۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی ۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان ا (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف گلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا ۔ اس ''تحریک'' کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی خراد پر چڑھ کر زبان کا جزو بن گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنا رہے تھے ۔ مرزا مظہر ، شاہ حاتم اور ''تحریک'' کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انھی تراکیب کو قبول کیا جو اردوئے معلیٰ کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کان مانوس تھے ۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی امتیازی خصوصیت

بتاتی ہے :

"ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے ۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہ پرانے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردوئے معلیٰ کے محاورے کے مطابق ہیں کام میں لاتے ہیں ۔"[۱۳]

اس دور کے شعرا نے مختلف لسانی ، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا کھردراپن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی ۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ ، لے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی ، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے ۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں ۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

الٰہی مت کسو کو پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے (میرزا مظہر)

اودھر نگہ کی تیغ ، ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)

جو بھی آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)

ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب
کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)

ہوں دور پہ جی میرا راتوں کو ترے گھر پر
پھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پہ پروانہ (یقین)

زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہیے
کیا کام کیا دل نے ، دیوانے کو کیا کہیے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیور کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرزِ ادا ردعمل کی تحریک کی دین ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہارِ بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوری دور میں داخل بھی ہوتے ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردِ عمل کی تحریک نے ، ایہام گوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصورِ تسلیم و رضا ، فلسفۂ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوعِ سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخم خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لے ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر انسانی تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انھوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایۂ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر یحییٰ کی طرح عیسیٰ کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاریخ

گی جھولی میں جا گرے ۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں انڈیل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں ، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی ؟

حواشی

۱۔ سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ۔ (جلد سوم) ص ۸۷۰ ، نولکشور پریس ۱۸۹۷ع ۔
۲۔ مقالات شبلی : جلد پنجم ، ص ۱۲۹ ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع ۔
۳۔ طبقات الشعرا : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۱ - ۹۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع ۔
۴۔ تذکرۂ شورش : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع ۔
۵۔ عقدِ ثریّا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع ۔
۶۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔
۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔
۸۔ طبقات الشعرا : ص ۹۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۴ ۔
۹۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔
۱۰۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ۔
۱۱۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۷ متن ، ہندوستان پریس ۱۹۴۳ع ۔
۱۲۔ دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص 81 ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔

۱۳- ایضاً : ص ۵۳ -
۱۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ''اول کسے کہ طرز ایہام گوئی ترک نمودہ و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبدۃ العارفین ، قدوۃ الواصلین . . . جانجان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتش دارد -''

ص ۳۴۹ ''اشعار ریختہ قبل ازیں بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند ایں طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت رواج دادہ -''

ص ۳۴۹ ''در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و مرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دور ایہام گویان اول کسے کہ شعر ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست . . . فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ بایں وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است بعدہ تتبعش بہ دیگران رسیدہ -''

ص ۳۴۹ ''اکنون طبعہا مصروف این صنعت کم است مگر بسیار شستگی بستہ شود -''

ص ۳۵۰ ''ریختہ بتقریب سخن آں شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ مملکت ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت -''

ص ۳۵۰ ''معنی را قریب الفہم بوضعے با صفا و متانت بستن کہ سامع محتاج شرح و لغت دم استماع نشود و درگفتن بر قسم شعر از قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تتبع و مقلد فارسیاں بودن ، بنا گزاشتۂ مرزا جانِ جان مظہر است -''

ص ۳۵۵ ''طرز کلام این با مانا برویہ شعر فارسی است - چنانچہ جمیع صنائع شعری کہ قرار دادۂ اساتذۂ اسلاف است بکار می بردند و اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس گوش می نماید -''

• • •

دوسرا باب

ردِ عمل کے شعرا

مظہر جانجاں ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ — ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع — ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) ردِ عمل کی تحریک کے قائد تھے ۔ جیسے سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اُردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا ۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلّم ہو جاتی ہے ۔

مرزا مظہر ، جن کا نام جانِ جاں ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاناں کے نام سے مشہور تھے ۔ف ''جان جاں'' ، نام کی وجہِ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا جان جانی (متوفی ۱۱۳۰ھ/ ۱۸-۱۷۱۷ع)[1] ، جو عالمگیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمینِ مالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا[2] ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جانِ جاں رکھا ۔ آزاد بلگرامی نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ''ان کا نام و تخلص گویا ترجمانِ اسرار الٰہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے مثنوی کے دفترِ ششم میں بیان

ف۔ معمولاتِ مظہریہ : محمد نعیم اللہ بہڑائچی ، ص ۲ ۔ مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔ آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''نام اصلی جانِ جاں است . . . حالا بجانجاناں شہرت گرفت'' مجمع النفائس ، (قلمی) ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی ، پاکستان ۔ ''مقدمہ دیوانِ فارسی'' میں خود بھی ''جانجاناں متخلص بمظہر'' لکھا ہے ۔ ص ۳ ، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔

فرما گئے ہیں اور بعد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں ، یعنی :

جان اول مظہر درگاہ شہ جانجاں خود مظہر اللہ شد[3]

مرزا مظہر جانجاناں کے سالِ ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے ۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات بھیجے تو لکھا کہ :

(الف) ''سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی ''[4]

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :

(ب) ''اس وقت کہ ایک ہزار ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال ہوگئی ہے ۔''[5] اور یہ بھی لکھا :

(ج) ''اپنی عمر کے سولھویں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار یتیمی بیٹھا ۔''[6]

ایک اور خط میں لکھا :

(د) ''فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا ۔''[7]

سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی ۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع یا اس سے کچھ پہلے بنتا ہے ۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے ۔ اسی دیوان کے حوالۂ ج کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۳۰ھ/ ۱۸-۱۷۱۷ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سالِ پیدائش ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع لکھا ہے ۔ ''معمولاتِ مظہریہ'' میں لکھا ہے کہ ''ولادت باسعادت ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے ۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتۂ سالگرہ اور موصوف کے قول کے مطابق ، جو انھوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے ، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے ۔''[8] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ ، جمعہ کی رات تھی ۔''[9] اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ھ میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ھ میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ھ میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ھ میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع متعین کرنے میں کوئی تامل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیاں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں۔ وہ "جامع فقر و فضیلت و سخن گستری"[10]، درویش عالم، صاحب کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے۔[11] علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔[12] آداب معاشرت، حسن سلوک، مراتب فضل و شعر اور بزرگی و قدردانی میں یکتائے روزگار تھے۔[13] خوش قماش و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا ثانی نہیں تھا۔[14] فارسی و اُردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زد عام تھے۔[15] ادا فہمی و معنی پروری[16] اور علم و فضل کے ساتھ پیروی سنّت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ:

> "شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔"[17]

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے بت پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "اعتقاد تناسخ مستلزم کفر نیست۔"[18] میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی "اشراک در الوہیت" کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ:

> "ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر تصرّف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

کے بعد بھی ، اس دنیا پر تصرف باقی ہے ۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو
ان کے عقیدے کے مطابق زندۂ جاوید ہیں ، مثلاً خضر علیہ السلام ،
ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی
بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کرکے
اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل
کرتے ہیں ۔ یہ عمل صوفیۂ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا
ہے کہ تصور پیر کرتے ہیں اور فیض یاب ہوتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ
شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفارِ عرب کے عقیدے
سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرّف و مؤثر بالذات
کہتے ہیں ۔"[۱۹]

مرزا مظہر کی وسیع المشربی اور اندازِ فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے
ہوتا ہے ۔ محمد قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کرکے سفارش
کی ہے اور لکھا ہے کہ "تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی
کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں ۔"[۲۰] غور کرنے کی بات یہ
ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محرّم کو ، جلوسِ تعزیہ پر ،
کیسے لعن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا
جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے
اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے بلا کر طمنچے کی ایک گولی
سینے میں پیوست کر دیں ۔ 'آبِ حیات' اور 'گلشنِ ہند' میں جو کچھ لکھا ہے
وہ حقیقت سے دور ہے ۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل سیاسی نوعیت کا تھا ۔
انگریزوں کی سفارش پر ، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا ، شاہ عالم ثانی نے نجف خاں
اصفہانی کو مسند وزارت پر فائز کردیا اور نجف خاں نے نواب مجد الدولہ
عبدالاحد خاں کو قید کر دیا ۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ
"مجدالدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے ۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور
میں لائے ۔"[۲۱] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر ، مجدالدولہ کے حامی تھے
جبکہ نجف خاں کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ "اس شہر کے باشندوں میں ،
نجف خاں کے آنے کے بعد سے ، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال تباہ ہے ۔"[۲۲]
مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے ۔ روہیلوں کی بہت بڑی تعداد
ان کی مرید تھی اور دلّی میں مرزا کی خانقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا ۔ یہ
بات نجف خاں کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی ۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں ۔ نجف خان نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے محرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے ۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر انہیں شہید کر دیا ۔ جہاں تک حضرت علیؓ اور امام حسینؓ سے عقیدت کا تعلق ہے ، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے ۔ "ملفوظات" میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ "محبتِ اہلِ بیتِ اطہار و تعظیمِ اصحابِ کبار رضی اللہ تعالٰی عنہم" نہایت ضروری ہے ۔۲۳ 'معمولاتِ مظہریہ' میں لکھا ہے کہ :

"یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علی کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے ، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قاتل سے قصاص طلب نہ کریں ، اور فقیر اگرچہ آنجناب کے کتّوں سے بھی کمتر ہے ، کے صفحۂ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالٰی مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے ۔"۲۴

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آب حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خان اصفہانی نے ایک با اثر مخالف اور روہیلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا ۔ تذکرۂ عشقی میں لکھا ہے کہ "نواب نجف خان بہادر کے دورِ حکومت میں نواب مرحوم کی فوج کے مغل بچوں نے اس تہمت پر کہ وہ تعصّب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا ۔"۲۵

مرزا مظہر پر ۷ محرّم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرّم ۱۱۹۵ھ/ ۷ جنوری ۱۷۸۱ع کو ہوئی ۔ قمر الدین منّت اور قاضی ثناء اللہ پانی پتی نے "عاش حمیداً مات شہیداً" سے تاریخ وفات نکالی ۔ سودا نے یہ قطعہٗ تاریخِ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جو قاتل اک مرتد شوم
اور ان کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخِ وفات اوس کی کہی باردی درد
سودا نے کہ "ہائے جانِ جاناںِ مظلوم"

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے ۴ نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوتے ہیں۔
میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

یک رنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (یکرنگ)

مجھ سے پتھر کو کیا ہے جوں لگیں حرف آشنا
کون پہچانے یقیں بن حضرتِ مظہر کی قدر (یقین)

خدیوِ سخن میرزا جانِ جاں
کہ حکم اس کا ہے ناطقہ پر رواں
لقب اس کا ہے ذوالجلالِ سخن
کہ بندے ہیں اس کے سب اربابِ فن
کوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پیمبر نہیں (درد مند)

بندہ سے ثنا حضرتِ استاد کی کیا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذاتِ اتم کا (احسن الدین بیان)

اے حزیں شکر کہ ہے مصحفِ ارباب جنوں
فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (محمد باقر حزیں)

مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے دیوانِ فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس سال مدرسہ و خانقاہ کی جاروب کشی کی۔[۲۶] یہی وہ دور ہے جس میں انھوں نے فارسی و اُردو میں شاعری کی ۔ میر نے نکات الشعرا[۲۷] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں لکھا ہے کہ ''اگرچہ ان کے مرتبۂ بلند کے مقابلے میں شاعری کی کوئی حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔'' قائم نے مخزن نکات[۲۸] (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) میں لکھا ہے کہ ''جوانی کے آغاز میں ، جس کا تقاضا ظاہر ہے ، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے ۔ آخر میں اس فکر سے باز رہے اور فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی ۔'' اس کے بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں انہاک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے ۔ اس بات کی طرف اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشقی کے زیر اثر کہ ان کے خمیر میں شامل تھا ، شاعری کے پردے میں اپنی دلی کیفیات کا اظہار کیا اور اس تقریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہمتی کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کلیات کے مواد کو یکجا کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ۔ زیادہ تر سرمایۂ کلام ضائع ہو گیا ۔ جو باقی رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کرکے غلط نسخوں کو رواج دیا ۔''۲۹ لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی '' تازہ واردات سے جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے''۳۰ شعر کہتے تھے ۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) **دیوانِ فارسی** : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع میں مرتب کیا تھا لیکن اربابِ نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے غلط نسخے رائج ہوگئے تھے ۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا ۔ اس دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ ''اس سے بیس سال قبل ایک عزیز نے فقیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کرکے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ فقیر اس کا مقدمہ لکھ دے ۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں ۔''۳۱ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سرِ نو مرتب کیا اور غور و فکر و تصحیح کے بعد بیس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیبِ ردیف ۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے ۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا ۔ فارسی کلام کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں ۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جسے انھوں نے اُردو میں رواج دیا اور جذباتِ عشق اور واردات قلبی کے اظہار سے اُردو شاعری کا رخ بدل دیا ۔

(۲) **خریطۂ جواہر** : مرزا مظہر نے ایامِ شباب میں فارسی اساتذہ کے دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے مطالعے میں رکھتے تھے ۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا درجہ رکھتا تھا ۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے ۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ''مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاقِ صحیح جو دوبارہ قائم ہوا ، وہ اس انتخاب نے قائم کیا ۔''۳۲

اس انتخاب نے اس دور کی اُردو شاعری کو متاثر کرکے اس کا رخ بدل دیا ۔

(۳) مکاتیبِ نثر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں ۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواجِ زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں ۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا ۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا ۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت ، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے ۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ''مقاماتِ مظہری'' کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا ۔ اس میں بتیس خطوط شامل تھے ۔ دوسرا مجموعہ ''کلماتِ طیبات'' کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے ۔ ۱۹۶۲ع میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اُردو میں ترجمہ کرکے شائع کیا ۔[۳۳] اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں ۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ''رقعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانجاناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ'' کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے ۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی ، خاندان ، مصروفیات ، نقطۂ نظر ، ذاتی معاملات ، علم و فضل ، وسیع المشربی اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں ۔

(۴) اُردو کلام : مرزا نے کوئی اُردو دیوان[۳۴] یادگار نہیں چھوڑا ۔ ان کا جو کچھ اُردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق قریشی نے یکجا کر دیا ہے ۔ ان اشعار کی تعداد ۱۲۴ ہے ۔[۳۵] خان آرزو نے لکھا ہے کہ ''پہلے کبھی کبھی بطریقِ خاصہ ریختہ میں ، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے ، شعر کہتے تھے ۔ اب اپنے میلِ خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے ۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت تربیت کی ۔''[۳۶] مرزا کی اہمیت اُردو شاعر کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے ۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اُردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے پھیر کر فطری عشقیہ شاعری کی طرف کردیا اور واردات قلبیہ اور تجربات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی ۔

(ب) انھوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و حلاوت کے رجحان کو آگے بڑھایا ۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات ،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اُردوئے معلٰی کے ساتھ ملا کر اسے ایک نیا آہنگ دیا۔

(ج) اُنھوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا۔ اسی لیے مصحفی نے انھیں نقاشِ اول کہا ہے۔ مرزا کی یہی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے۔

مرزا کے اُردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں۔ ایک وہ اشعار جن پر دورِ آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ف دوسرے وہ اشعار جن میں، اپنی فارسی شاعری کی طرح، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا۔ اسی رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اُردو ترجمے ہوئے، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسنِ بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا۔ شاعری، مرزا کے زیرِ اثر، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا کلام، ص ۲۹۱ - ۳۲۰ - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع) نے مختلف تذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار، خصوصاً ایہام کے اشعار، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے:

کھیو ہیر کے میں تجکو گئو دہائی
کب لگ رہے گا لچر آٹک مل مرے کسائی

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے:

کھیو ہیر کے میں تجھ کوں لہو دہائی
کب لگ رہے گا بچھڑا ٹک آ مل اے گسائی

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے ''مجموعہ اشعارِ مظہر'' بنا دیا ہے؛ عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کرکے غلطی کی ہے۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو، ناجی اور دوسرے ایہام گویوں کے کلام میں ملتے ہیں۔ (ج - ج)

نہیں رہی ۔ اب اس کا لطف ، پہلی بوجھنے سے زیادہ ، جذبہ و احساس کی ترجمانی سے پیدا ہونے لگا ۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے ۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اتر رہے ہیں ۔ ان کے اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے ۔ بیان اثر آفرینی کے نئے گر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے لطافت و شائستگی کے نئے تیور پیدا ہو رہے ہیں ۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس کیا جا رہا ہے ، جن تجربات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے ، انھیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے ۔ مرزا کی شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب لیا طرزِ سخن ایک مہذب زبان کا طرزِ سخن بن رہا ہے ۔ ایہام گویوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی شاعری پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری پہلی دفعہ سچ بول رہی ہے ۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے ۔ مرزا کا ظاہر و باطن یکساں تھا ۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرزِ عمل سے اسے ٹھکرانے کی پوری قوت رکھتے تھے ۔ اسی حوصلے ، ذہنی دیانت داری کے اسی احساس ، مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری کو بنانے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان کی شاعری بھی ، ان کی شخصیت کی طرح ، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھتے ہی دیکھتے اُردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں اس کو دماغ و دل رہا ہے

بہار آئی کھل آئے باغ بلبل پھول کر بیٹھی
دوانوں کو کہو اس وقت کر لیویں علاج اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اودھر نگاہ کی تیغ ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی
الٰہی مت کسو کے پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

ایہام گویوں کے اشعار پڑھ کر جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش۔ یہ اشعار ایک نئے امکان کو بروئے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے۔

مرزا مظہر جانجاناں کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں۔ ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے پھوٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تحمل سے پیدا ہونے والی خوش مذاقی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشربی اور انسانیت کا بلند تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی عشق نے ان کے ہاں ایک کسک اور ایک آنچ پیدا کی ہے۔ مرزا کے والد نے مشورہ دیا تھا کہ ''جو شخص داغ (عشق) سے جل بھن نہیں جاتا اس کی طبیعت کے خس و خاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا۔''[۳۴] اسی لیے ان کے ہاں غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک بھی کر دیتی ہے۔ مرزا کا سوز و گداز رونے رلانے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز ہے۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور تیور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ، عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود، روشن اور کھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے:

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اسے محبت اسے کیسا کہتے ہیں
خدا کو اب تجھے سونپا ارے دل
یہیں تک تھی ہماری زندگانی
اگر ملیے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آفت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے سبب زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے:

بنا کردند خوش رسمے بخون و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را

ہزار عمر فدائے دے کہ من از شوق
بخاک و خون طپم و گوئی از برائے منست

بکام تلخ گرداند خدا شیرینیٔ غم را
فروشم گرز بیدردی بشادی ذوق ماتم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے ۔ فریاد ماتمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ''رنج دنیا کا تحمل کیجیے'' کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے ۔ میرزا کے ہاں عشق وبالِ جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے ۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے ۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے ۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شگفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آ کر اثر کو دو چند کر دیتا ہے ۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرنا جانتے ہیں ۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے ۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے ۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں ۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

ہمارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جان اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہرباں اپنا
یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا ، گل اپنا ، باغباں اپنا
کوئی آزردہ کرتا ہے سجن ایسے کو ، ہے ظالم
یہ دولت خواہ اپنا ، مظہر اپنا ، جانِ جاں اپنا
نہیں پایا مرے رونے کوں اور فریاد کوں بادل
برس دیکھا ، جھڑی کوں باندھ دیکھا ، کڑکڑا دیکھا
سجن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارا کرکے دیکھا ، ہنس کے دیکھا ، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا ہٹیلا کیا کروں مظہر
تصدق ہو کے دیکھا ، پاؤں پڑ دیکھا ، منا دیکھا

یہاں تکرار ، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کرکے ، ایک صفت بن جاتی ہے ۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ولی کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے ۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے ۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے ۔ وہ تو محبوب ہے ۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار پہلو ہیں ۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو ؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے :

ع سنگدل یار نرم تکیے ما

مرزا کی غزلوں میں ، اس زمانے کے لحاظ سے ، زبان صاف ، دُھلی منجھی اور نکھری ستھری استعمال ہوئی ہے ۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے ۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ سند لیتے تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''بعض لوگ محاورات اُردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جانجاں مظہر سے منسوب کرتے ہیں'' ۔[۳۸] ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو جاتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے ۔ حاتم کا دیوانِ قدیم اور دیوان زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے ۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے ۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا ، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و انحراف کا عمل ہی رک جائے ۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے ۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا ۔ آج جو ہم کریں گے ، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے ۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی ۔ مرزا مظہر جانجاناں کو اسی وجہ سے ''ریختہ کو فارسی طرز میں کہنے کا بانی''[۳۹] کہا جاتا ہے ۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد انعام اللہ خاں یقین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے ۔

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع) وہ پہلے شخص ہیں جنھوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اُردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ:

''ایہام گویوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ کہا وہ یہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے:

حق کو یقین کے یارو برباد مت دو آخر
طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں''[۳۰]

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں:

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے ہٹ کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے تتبع میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرز سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ھ کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ھ کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱ھ کی ہیں۔[۳۱] ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے:

چھٹے اس زندگی کی قید سے اور داد کو پہنچے
وصیت ہے ہمارا خون بہا جلاد کو پہنچے
نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا ہوں
مری فریاد ہی شاید مری فریاد کو پہنچے
ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش نہیں آتی
کوئی بیداد گر یا رب، ہماری داد کو پہنچے
بہار آئی ہے جب سے، تب سے رگ میں تھم نہیں سکتا
دعا اس مشتِ خوں کی نشترِ فصاد کو پہنچے
یقین تقلید میں سر مت پٹک پتھر پہ آ بس کر
یہ ممکن ہی نہیں ہر سر چرا فرہاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درمیان رکھ کر دیکھیے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی ۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کا کرب ناک تاثر چھپا ہوا ہے ۔ اس میں ایہام یا رنگ ایہام ، دلِ عاشق کی طرح ، تلاش کرنے سے بھی نہیں ملے گا ۔ لیکن ذرا ٹھہریے ؛ اس مختلف طرز سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات ـــــ ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں :

کفار فرنگ کوں دیا ہے　　　تجھ زلف نے درس کافری کا
(ولی دکنی)

ہوا ہے دل مرا مشتاق تجھ چشم شرابی کا
خراباتی اُدھر آیا ہے شاید دن خرابی کا　(ولی دکنی)

شکار انداز دل وو من ہرن ہے
سبب جس شوخ کا جادو نین ہے　(ولی دکنی)

سیانے کوں عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا　(آبرو)

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
تب چھوڑ آبرو کوں گلی بیں سٹک گیا　(آبرو)

لالچی معشوق سے بے شرم ہیں چکنے گھڑے
آبرو جا کر کنویں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ　(آبرو)

یقین کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا کر رہا ہے ۔ زبان کی سطح پر بھی یقین کی غزل شستہ و رفتہ ہے ۔ اس میں زبان کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے محاورے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے ۔ یقین کی غزل میں لفظوں کا چاؤ ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ، وہ طرز سخن ہے جو ۱۱۵۲ھ میں ایک بالکل نئی چیز ہے ۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یقین کے ہاں اُردو شاعری ولی کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے ۔ ایہامی شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری ہمیں متاثر کرتی ہے ۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے ۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد ، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں ، جب اس قسم کا کلام نوجوان یقین کے منہ سے اہلِ ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو یقین نہ آیا ہوگا کہ یہ اِس نوجوان کا

کلام ہے ۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری ردِعمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے ۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساسِ افتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقین تائیدِ حق سے شعر کے میداں کا رستم ہے
مقابل آج اس کے کون آ سکتا ہے ، کیا قدرت
یقیں کی گفتگو کے لطف کو ، باللہ کب کوئی
بغیر از حضرتِ استاد مرزا جانِ جاں سمجھے

اور ساتھ ساتھ ایہام گویوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضموں کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان تعلّیوں کا جواب بھی دے رہے تھے ۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں معرکۂ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مقطع پڑھا :[۳۲]

یقیں گو شعر کے میداں کا رستم ہے قریں لیکن
وہ شیرِ حق کے شیروں سے بر آ سکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع) نوعمر میر بھی دلی پہنچے ۔ یہاں رہ کر جب عالمِ جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انھوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری فضا پر چھائے ہوئے ہیں ۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے ۔ میر جیسے خود پرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساسِ افتخار سوہانِ روح بن گیا ۔ میر دلی میں غریب الدیار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے ۔ انھیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا ۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو مسمار کردیں ۔ جس انداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا[۳۳] میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں مسمار کرنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ پہلے تو یہ لکھا کہ ''شاعر ریختہ ، صاحبِ دیوان بہت مشہور

ہیں ۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں ۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں ۔'' اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ میاں یقین کو مرزا مظہر شعر کہہ کر دیتے ہیں ۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام پوچ ہے اور نقص سے خالی نہیں ہے ۔ پھر یہ بتایا کہ رعونتِ فرعون ان کے سامنے ہیچ ہے اور ذائقۂ شعر فہمی ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انھیں ناموزوں سمجھتے ہیں ۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ ''سرقہ کرنے میں یکتا ہیں'' ۔ اور پھر تین مختلف واقعات بیان کرکے اپنی باتوں کی تصدیق کی ۔ نکات الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہوگئی ۔ اگر میر واقعی یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام پوچ کیسے ہو سکتا تھا ، اس لیے کہ مرزا مظہر کے بارے میں نکات الشعرا میں انھوں نے خود لکھا ہے کہ ''ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم سے کم پائے کا نہیں ہے ۔''[۳۴] سرقے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطّر ہوگیا

مخلص کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

ناخن تمام گشت معطر چو برگِ گل
بند قبائے کیست کہ وا می کنیم ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اُردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا ۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کرکے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں ۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ''یہ تمام مضامینِ فارسی کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون محاسبہ کرے گا ۔''[۳۵] غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے مغفور کا دیوان ہے ، خالص جھوٹ اور بالکل افترا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے ۔''[۳۶] یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جانے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سعی سے
کب حسد کی ہاؤ سے بجھتا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کرکے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اُردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "جس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لاتا ہے ۔ یقین کو شیریں و فرہاد کے قصے سے کچھ خاص دلچسپی تھی اور انھوں نے اتنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلمیحاً نئے نئے پہلوؤں سے باندھا ہے ۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لاتے . . . مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارۃً ۔"[۴۷]

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع) دہلی میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور گل تخلص کرتے تھے ۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں ۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے محمد شاہ کے زمرے میں شامل ہو گئے ۔ بیل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳ھ/۵۰-۱۷۴۹ع دیا ہے[۴۸] لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، تذکرۂ گردیزی (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) ، گلشنِ گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، مخزنِ نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنا تذکرہ چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

"حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ انعام اللہ خاں یقین سے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع میں ملاقات ہوئی ۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں کا آدمی پایا ۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے ۔ افیون کا استعمال ، صغر سنی کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ اس کا چہرہ بالکل کہربائی ہو گیا تھا ۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے بعد اکثر اشخاص نے مشہور کردیا اور کہا کہ یہ یوسفِ ملکِ سخن بھائیوں کا جور یافتہ ہے بلکہ مقتولِ یعقوب ہے ۔"[۴۹]

اور یہ بھی لکھا کہ :

''اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخِ وفات اس طرح کہی'' :

شاعرِ نازک سخن و خوش خیال
کرد سفر جانبِ ملکِ عدم
سالِ وصالش خردِ نکتہ سنج
گفت یقین رفت بسوئے ارم (۱۱۶۹ھ)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں ہوا اور ''مردم دیدہ'' کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں ۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بلگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ع میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا ۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انھیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی ۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جسمانی ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی ۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے ۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع میں یقین کی عمر صرف ۱۳ سال ہوتی ہے ۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے ، عشقی نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بچوں نے انھیں قتل کر دیا ۔[50] میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے دریا میں ڈلوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹی سے تعلق تھا ۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا ۔[51] امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی کنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہٰذا ان کے باپ نے قتل کر دیا ۔''[52] مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کرکے دیگ میں دفن کر دیا ۔[53] یقین کی وفات ایک ایسا سربستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ بیمار آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا
یقیں کو مار کر زور آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا ۔ امارت میں آنکھ کھولی ، مرزا مظہر کی تربیت نے ان کے جوہر کو نکھارا ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انھیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی ۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی ۔ اس نئے طرزِ سخن نے اُردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا ۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں فنی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ یہاں زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف ، فائز ، مبتلا ، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے ، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے انحراف میں روایت شامل ہوتی ہے ۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں ''قبولیتِ عام کا درجہ حاصل کر لیا ۔''[۵۴]

یقین کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے ۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے ۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں ۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں ۔[۵۵] ''یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بحریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بحریں شگفتہ ہیں ۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں ۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بحروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے باندھا ہے ۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ پہلے بندھ چکا ہے اور دیوان بھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون باندھا ہو ۔''[۵۶] نئی شاعری کی تحریک ، جسے ہم نے ردِ عمل کی تحریک کا نام دیا ہے ، اُردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک تھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی ، عاشقانہ جذبات و خیالات ، خوب صورت تشبیہات و استعارات ، متانت و شائستگی ، سادگی و صفائی اور اُردوئے معلٰی میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا ۔ یقین نے مرزا مظہر کے زیر اثر یہی راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز ، تلمیحات و اشارات ، بندش و تراکیب ، بحور و اوزان اور خوب صورت زمینیں استعمال کرکے اُردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا ۔ یہی عمل ہمیں عزلت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزلت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے ۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں کوہ طور ، موسٰی ، زلیخا ، ماہ کنعانی ، خسرو شیریں ، فرہاد و

کوہکن ، بے ستون ، خلیل اللہ ، آتش کدہ ، فغفور ، منصور ، مجنوں ، وادی ایمن ، کعبہ ، سکندر ، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار ، برہمن ، بت خانہ ، شمع پروانہ ، پیالہ ، میخانہ ، دیوان ، گلستان ، رفو ، چاک گریبان ، واعظ ، زاہد ، ناصح ، داغ سینۂ سوزاں ، آئینہ ، زنداں ، صحرا ، بیاباں ، باغ ، چمن ، قمری ، سرو ، گل و بلبل ، بازارِ مصر ، خریدار ، صیاد ، قفس ، آشیاں ، چمن ، جنوں ، فصل گل ، اشک ، فانوس ، پیراہن ، وحشت ، غزال ، سجدہ ، محراب ، لیشہ ، ابر ، ساق ، شیشۂ سنگ ، سرو رواں وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں ۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اُردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشتِ خاکِ میکشاں ، خوبانِ فندق زیب ، آشیانِ بلبلِ غمگیں ، بمقدارِ جفائے یار وغیرہ ۔ یہ تراکیب فارسی ہوتے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اُردو پن موجود ہے ۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا ۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجمے مثلاً آب ہو جانا ، خواب ہو جانا ، آشیاں کرنا ، زنجیر کر رکھنا ، برباد دینا وغیرہ ملتے ہیں ۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے ، جذبۂ دل کے اظہار اور اُردوئے معلّٰی کے ساتھ مل کر ، ایک ایسا طرزِ سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرز بن گیا ۔ اگر فارسی شاعری کے ان علائم و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی ذہنی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے ۔ اسی لیے جب یہ علامات اُردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابلِ قبول بن گئیں ۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کرکے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا ۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شگفتگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ شاعری وصف و حسنِ محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے ۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں ۔ یہاں ایسی بحریں اور زمینیں ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اُردو میں استعمال نہیں ہوئیں ۔ زبان میں فارسیت بڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے ۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھیے :

اگرچہ عشق میں آفت ہے اور بلا بھی ہے
ترا برا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
یہ دل کچھ آب رسیدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
کسو کا دل کبھو پاؤں تلے ملا بھی ہے
یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پوچھوں
کہ میرے بے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
یقیں کا شورِ جنوں سن کے یار نے پوچھا
کوئی قبیلۂ مجنوں میں کیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی پن اُردو پن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اُردو پن بحیثیتِ مجموعی اس کے مزاج ، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے ۔ یہ لے ، یہ لہجہ ، یہ طرز ولی دکنی ، آبرو ، ناجی سب سے الگ ہے ۔ اس غزل کو آپ دیوانِ ولی یا دیوانِ آبرو ، یا دیوانِ فائز میں رکھ کر دیکھیے تو دور سے پہچان لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچاننا مشکل ہوگا ۔ میر ، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی ہے ۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا آسان نہ ہوتا ۔ یہی وہ روایتِ غزل ہے جو غالب تک اسی ڈگر پر چلتی ہے ۔

یقین نے نئی نئی ردیفوں میں معنی و احساس کے پھول کھلائے ہیں ۔ مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری پن اس کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے ۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھیے :

یہ کوہ طور سرمہ ہوگیا سارا ہی کیا کہیے
کوئی پتھر بھی بچ جاتا تو دیوانے کے کام آتا
تری الفت سے مرنا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
یہ اتنا کارِ آساں اس قدر دشوار کیوں ہوتا
مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
نہیں معلوم میرے بعد ویرانے پہ کیا گزرا
موجِ دریا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
کوئی کیوں کر کہے احوالِ پریشاں میرا

مرنے کی طرح میں نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
کوچہ یار میں کیا سایہ دیوار نہ تھا
خفیف مجھ سے الجھ کر عبث ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہی ہیں ۔ فارسی شاعری میں پروانہ جاں نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جاں نثاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے :

یہ جیوے ہجر میں ، وہ وصل میں بھی جی نہیں سکتا
تکلف بر طرف بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
عاشق جو رہے جیتا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا کہیے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا ۔ عزلت نے اس مضمون کو اسی نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار باندھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں ایک ہی خیال کو دو طرح سے بیان کیا گیا ہے :

کچھ پر و بال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد کہ بس
ہم گئے کام سے ، مرغانِ چمن سے کہیو
فرض کیجیے کہ چھٹے ، طاقتِ پرواز نہیں

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اتو آفرینی کو زائل نہیں ہونے دیتے ۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے ۔ میر کا یہ شعر پڑھ کر :

سرو و شمشادِ چمن میں قدکشی کی ہے نزاع
تم ذرا واں چل کھڑے ہو فیصلہ ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر پڑھیے :

جی میں آتا ہے ترے قد کو دکھا دیجے اسے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہ بس

درختوں سے نہ دے تشبیہ اس قد کو یقیں ہرگز
وہ اٹکھیلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لے دل اپنا گیا گور میں یقیں
اس جنس کا جہاں میں کوئی قدرداں نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع پڑھیے :

کوئی خواہاں نہیں ہمارا میر گوئیا جنسِ ناروا ہیں ہم

ان اشعار کے پڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے۔ یقین کے ہاں جوش بیان، حلاوت اور لفظوں کا دروبست بہتر ہے۔ اسی لیے جب تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ میر بھی ان میں شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دورِ عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے۔ سودا، درد اور تاباں کی شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس رنگِ سخن کو اتنا نہ نکھار سکے جتنا آگے چل کر میر، درد اور سودا نے نکھار کر اسے آگے بڑھایا۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام پھیکا، اُترا اُترا سا معلوم ہوتا ہے جیسے کیمیا بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہو۔ اسی کسر کو میر و درد نے پورا کردیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں جذب ہو گئی۔ لیکن یہ طرزِ سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے پہلے ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو نہ تھا حیف یقیں ورنہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھا ہے پری زاد کسو ہیں
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے یکساں داغِ حسرت کا چراغ
آبرو دی ہے دوانوں نے جنوں کو اس قدر
گریۂ مجنوں سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہیں سو سو التفات تغافل میں یار کے
بیگانگی ہے اس کے کوئی آشنا نہیں
مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

خدا کی بندگی کہیے اسے یا عشقِ معشوق
یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں

روداد محبت کی مت پوچھ یقیں مجھ سے
کچھ خوب نہیں سننا افسوس ہے یہ افسانہ

بدلا ترے ستم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہووے خدا کرے

قیامت آپ پہ اس قد سے لا چکے ہم تو
کہاں تلک کوئی محشر کا انتظار کرے

گریباں چاک کرنے سے ہمارے تجھ کو کیا ناصح
ہمارا ساتھ جانے اور ہمارا پیرہن جانے

گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھے رضا اس کی
محبت میں یقیں لیتا ہے نامِ مدعا کوئی

یقیں کے واقعے کی سن خبر وہ بدگماں بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا بیمار، کیا کہیے

یقین کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص لفظ اور خاص عالمِ تخیل کا پتا دے ۔ ان کے ہاں تخلیقی آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری تجربہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں ۔ انھوں نے جو کچھ کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے پن کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشمے کو اپنے دریا میں جذب کرکے اپنا پاٹ بڑا کر لیا ۔ اسی لیے میر کے شعر وردِ زباں ہو گئے اور یقین کا کوئی شعر زبان پر نہ چڑھ سکا ۔ آج ہم 'دیوانِ یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری پیغمبر ہیں ۔ تاریخ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :

حق کو یقیں کے یاروں برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاباں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں ۔ انھوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہی ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ''کیا کام کیا دل نے دیوانے کو کیا کہیے'' کی تضمین بھی کی ہے ۔ ایک شعر میں یقین کی للکار کا جواب بھی آہستگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاباں یقیں نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آ سکتا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقیں کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

سن یقیں کے مصرعِ رنگیں کو تاباں جی اُٹھا
پھر مروّج ہو چلا دہنِ مسیحا بے طرح

اس دور میں یقین نئی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے ۔

میر عبدالحی تاباں دلی کے رہنے والے ، نجیب الطرفین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریفتہ تھا ۔۵۷ میر نے لکھا ہے کہ ''بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طینت ، عاشق مزاج معشوق (تھا) ۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر پردۂ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا ۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا ۔ افسوس افسوس افسوس ۔''۵۸ ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کرکے تاباں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بچارا ہم سے بھی تھا آشنا

مصحفی نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاباں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ''اس عالم فریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بجا ہے ۔''۵۹ تاباں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل کر ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا ۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاباں نے خود بھی کیا ہے :

ریختہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاباں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں۶۰

حاتم نے بھی دیوان زادہ میں تاباں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور ہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا
جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاباں کی طرفف

تاباں کے مطبوعہ دیوان[61] میں حاتم کی جگہ حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاباں نے حاتم سے ناراض ہو کر یا کسی اور وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ''دیوان زادہ'' میں تاباں کی زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ھ کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔ ۱۱۵۵ھ کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاباں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
طفلِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے لگ بھگ تاباں نے حاتم سے مشورۂ سخن بند کرکے محمد علی حشمت سے رشتۂ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی وفات ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں ہوئی جیسا کہ تاباں کے قطعۂ تاریخِ وفات کے الفاظ ''ہائے حشمت شہید واویلا''[62] سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاباں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک یکجا رہے۔[63] وہ رباعی یہ ہے :

ہم کو تمھارے غم میں جینا ہے محال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمھارا کیا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہی سال

اور یہی دو سال دلی میں تاباں و حشمت کی یک جائی اور شاگردی و استادی کے سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں محمد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ میں[63] وفات پا گئے۔ تاباں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ مانے جو کوئی حشمت کو تاباں
وہ دشمن ہے محمدؐ اور علیؓ کا

ہوا شاگرد تب حشمت کا تاباں
نہ پایا اس سا کوئی جب اور استاد

ف۔ دیوانِ قدیم (قلمی، انجمن ترقی اُردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

ریختے کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
پر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباں کی طرف

گرے تو کس طرح تاباں غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی "حشمت" ہے :

ع ہمارا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنما حشمت

تاباں کا سالِ وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سال وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانِ تاباں میں جو قطعاتِ تاریخِ وفات دیے گئے ہیں ان میں مضمون ۱۱۴۷ھ (۳۵ - ۱۷۳۴ع) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۴۱ - ۱۷۴۰ع) ، شرف الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ع) ، سیدی احمد ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ع) ، نواب امیر خان انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع اور آخری قطعہ محمد علی حشمت متوفی ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ع کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تاباں زندہ تھے ۔ محمد تقی میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تاباں نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۷۴۹ع اور ۱۷۵۲ع) کے درمیان وفات پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، مثلث ، مخمس ، مسدس ، ترکیب بند ، تضمین ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام انھی نئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا مظہر کے زیرِ اثر پروان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔ تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان میں اُردو پن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اُردو کی جھنکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا چٹخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا یہی روپ چونکہ دورِ میر کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تاباں اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ یہ اُردو پن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات کو شاہجہان آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

ئی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے فطری ، جان دار اور موثر بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ تاباں کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچتی ہے ۔ جس انداز سے تاباں نے اپنے احساس و جذبۂ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اسی لیے تاباں کی زبان آج بھی ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
کہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا بیاں اپنا
ہوا بھی عشق کی لگنے نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
خزاں تک تو رہنے دے صیّاد ہم کو
کہاں یہ چمن پھر کہاں آشیانا
بلبلو! کیا کروگے اب چھٹ کر
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا
یہ زنجیریں بھی ساری توڑ اور زنداں بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح بپھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
اقرار سے اس عشق کے انکار ہی بھلا
سبب کیا ہے کہ تم روٹھے ہو ہم سے
بتاؤ کیا کیا ہم نے تمہارا
عجب احوال ہے تاباں کا میرے
کہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا

میں ہو کے ترے غم سے ناشاد بہت رویا
راتوں کے تئیں کرکے فریاد بہت رویا

عالم میں تیرے عشق سے تاباں ہوا خراب
کیا تجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں

ہم تو آخر مر گئے رو رو تمھارے ہجر میں
سچ کہو اب بھی کبھی آتے ہیں تم کو یاد ہم

پوچھا میں اس سے کون ہے قاتل مرا بتا
کہنے لگا پکڑ کے وہ تیغ و سپر کہ ہم
نہ آیا رحم اس ظالم کو تاباں
غم اپنا اس سے کئی باری کہا ہم
سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تاباں
دو چار گھڑی رونا ، دو چار گھڑی باتیں
کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
کوئی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
ہر چند تم سے حال ہمارا چھپا تو ہے
لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
ڈھونڈا بہت پہ کھوج نہ پایا انھوں کا ہائے
معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
جو ربط میں یکساں ہی رہے تادم آخر
ایسا بھی زمانے میں کوئی یار ہوا ہے
دیکھا جو میری نبض کو کہنے لگا طبیب
مجنوں موا تھا جس سے یہ آزار ہے وہی
میری تقصیر تو کرو ثابت
روٹھتا بھی ہے بے سبب کوئی

یہ اشعار طرز یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ یقین سے کہیں زیادہ ہے ۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود ہے ، تاباں کے ہاں یہ اثر اُردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے ۔ تاباں کے ہاں اضافت کا استعمال کم ہے ۔ وہ فارسی علامتِ اضافت کے بجائے اُردو ''کا ۔ کی ۔ کے'' زیادہ استعمال کرتے ہیں ۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں ، تاباں کے ہاں وارداتِ عشق کا اظہار ہے ۔ تاباں کی شاعری عشقیہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ محدود ہے ۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دلِ عاشق پر گزرتی ہیں جن میں یادِ محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری ، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی ، کیفیاتِ ہجر اور آہ و فغاں شامل ہیں ۔ یہ عشق اوپری عشق ہے جو محبوب کی ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے ۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف ، فائز ، مبتلا کے واں بھی ملتے ہیں لیکن 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر زبان کے نئے روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اُردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

لکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان ڈالی ہے ۔ تاباں کا ایک موضوع تو وصفِ محبوب اور اظہار عشق ہے :

سب مرا دیوان ہے ان گل رخاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستاں کی طرح
مہ رویاں کی تعریف میں تو شعر کہا کر
تاباں ترا آخر کے تئیں نام یہی ہے

اور دوسرا موضوع مے پرستی ہے :

آرزو میں مے کی میں مرتا ہوں تو جائے گلاب
چھڑکیو تربت پہ میری آ کے اے ساقی شراب
گھٹا دوڑی ہے اے ساقی کرم کر
پلا اس وقت مجھ کو آ کے ساغر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جامِ شراب ہو
یا رب کبھو تو میری دعا مستجاب ہو
ساقی ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
قہر ہے اگر نہ دے اس وقت
جھوم آئی ہے کیا گھٹا ساقی

اور چونکہ شیخ ، زاہد ، ناصح ، محتسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع بھی تاباں کے ہاں اکثر آتا ہے ۔ تاباں میں تخلیقی اُپج اول درجے کی نہیں ہے ۔ خیال آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے ۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے کا پتا نہیں چلتا ۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا ۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے ۔ کسی دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں ۔ ردِعمل کی تحریک نے دورِ میر کے لیے یہی کام کیا اور تاباں نے عام زبان کو ، اپنے مخصوص تیور اور لہجے کے ساتھ ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا ۔ تاباں ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور پھر اسے آنے والی نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو ، یکرنگ ، ناجی ، احسن اللہ اور ولی
ریختہ کہتے نہ تھے تاباں مرے سودا کی طرح

میر محمد باقر حزیں و ظہور(م ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) بھی نئی شاعری کی اسی تحریک کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں ۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے ، پھیلاتے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں ۔ انھوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا ۔۶۵

طرز دیوانِ یقیں کی سخت مشکل ہے حزیں
دل کو خوں کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر محمد باقر حزیں فخر اللہ خان کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے ۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی پیشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ مہدی خان حریف کی خدمت میں پہنچے ۔ نادر شاہ کی غارت گری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آگئے اور نواب زین الدین احمد خان ہیبت جنگ کی سرکار میں ملازم ہوگئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی ۔ عظیم آباد سے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بجائے ظہور تخلص اختیار کر لیا ۔ یہاں انھوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا ۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ع۶۶ میں میر محمد وحید کی خدمت میں پورنیہ آ گئے ۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانۂ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جمال الحق کے روضے میں دفن ہوئے ۔۶۷ گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوانِ رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی ۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزیں کی وفات کے بارے میں یہی بات ''جان بجان دادہ'' کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے ۔ احمد شاہ کا عہدِ حکومت ۱۱۶۱ھ سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۴۸ع سے ۱۷۵۴ع تک رہتا ہے ۔ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ع میں حزیں صولت جنگ کے ساتھ پورنیہ گئے اور دو تین سال بعد ترکِ دنیا کر کے وفات پائی ۔ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں (تاریخِ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزیں نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں وفات پائی ۔ شورش

عظیم آبادی ، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں ۔

یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر جانجاناں کے فیض استادی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں ۔ حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے[۶۸] وہ اس دیوان سے کیا گیا ہے جو دیوانِ یقین کے جواب میں حزیں نے ترتیب دیا تھا لیکن شورش ، عشقی اور دوسرے تذکروں میں جو انتخابِ کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں ۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف سخن میں شاعری کی ہے ۔ حزیں کی شاعری ، ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر ، ایہام سے پاک ہے ۔ اس میں تاباں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے ۔ عشق اور کیفیاتِ عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

نہ ہوتا اس قدر خوباں میں گر وہ تندخو نازک
تو کب ہوتی ہماری شاعری کی گفتگو نازک
اس بے وفا کے عشق سے کچھ مجھ کو جس نہیں
ساؤں تلک بھی ہائے مجھے دسترس نہیں
بے طرح دیوانگی پر عشق میں آیا ہے دل
دیکھیے اب زندگی کا کیا مرے اسلوب ہو
عاشقوں کے دل میں کب ہے صبر کی طاقت حزیں
نوحہ کرنے میں نہیں ان بے قراروں کا گناہ
میں چاہتا ہوں عشق کو چھپاؤں پہ کیا کروں
رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر مجھے
کچھ کٹے وصل میں کچھ ہجر میں گریاں گزرے
کیا مری عمر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اُردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے ۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو ردِ عمل کی تحریک کا اثر ہے ۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بہت زمانے کی بات ہے ۔ حزیں کے زبان و بیان ، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کا رنگِ سخن یقین و تاباں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاباں سے اوپر اٹھتے ہیں ۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بہار و بنگال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزیں کا نام آتا ہے وہاں دردمند کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔ محمد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع) کی اولیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان میں پہلا "ساقی نامہ" لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے بر عظیم میں اس کا چرچا ہوا۔ آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ "اس کا ریختہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا۔"[۶۹] ردِ عمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں جذب کرنے کی تحریک تھی۔ دردمند نے اپنے اردو "ساقی نامہ" میں ہیئت، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں۔ فارسی ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں، خصوصاً عہدِ جہانگیری میں، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا۔ اسی مقبولیت کے پیشِ نظر مُلا عبدالنبی قزوینی نے "میخانہ" کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا۔ ساقی نامے میں ساقی اور مغنی کو مخاطب کر کے وصف مے بیان کرنے کے علاوہ ممدوح کی مدح بھی کی جاتی ہے، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے۔[۷۰] فارسی میں عراقی، امیر خسرو، حافظ شیرازی، جامی ہاتفی، وحشی یزدی، ثنائی، عرفی شیرازی، اقدسی مشہدی، فیضی، ملک محمد قمی، مولانا ظہوری، قزوینی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ساقی نامے کے دو رخ ہیں۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی۔ جب دربار میں [illegible] کے حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شامل ہو [illegible] ساتھ مطرب و ساقی اور مے و موسیقی کے ذکر نے اپنا [illegible] دربار کو بھی [illegible] دوسری طرف مطرب و ساقی، گل و بلبل اور بہار و [illegible] کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا۔ یہی وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف [illegible] اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری طرف صوفیائے کرام [illegible] و خواص کی روحوں میں اُترے ہوئے تھے۔ دردمند کے ساقی نامے نے بیک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ''اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے ۔''[۷۱] ایک طرف رندِ خراباتی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مربی ، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجاناں بھی محظوظ ہوئے ۔

دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے کا لکھا ہوا ہے ۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے ۔ ''دیوان ولی'' [۷۲] کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ترقیمے کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹/۱۷۴۶ع سے پہلے لکھا جا چکا تھا ۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم مخطوطے سے ، جو ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع کا لکھا ہوا ہے ،[۷۳] یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا ۔ شاہ حاتم نے بھی ایک ''ساقی نامہ'' لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخۂ لاہور میں سنہ کرم خوردہ ہے ۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے ۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے ۔[۷۴] دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا ۔ عزلت نے ۱۱۷۴ھ[۷۵]/۶۱ - ۱۷۶۰ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصورِ ماہ پر اعتراض بھی کیا ۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی ''درمعنوی'' (۷۵ - ۱۱۷۴ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع) میں دردمند اور عزلت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویۂ نظر پیش کیا ۔[۷۶]

محمد فقیہ دردمند[ف] (م ۱۱۷۹ھ [۷۷]/۶۶ - ۱۷۶۵ع) جو اودگیر ضلع بیدر کے رہنے والے تھے ، صغر سنی ہی میں (۱۱۳۶ھ/۲۴ - ۱۷۲۳ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد [۷۸] آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/ ۳۸ - ۱۷۳۷ع) کے زیر سایہ تہذیبِ اخلاق و حیثیات میں مشغول ہو گئے تھے ۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

ف۔ گلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام محمد فقیر لکھا ہے (ص ۱۳۰) جو کتابت کی غلطی ہے ۔ بیل نے اورینٹل بایو گریفکل ڈکشنری میں محمد تقی لکھا ہے اور یہی غلطی قاموس المشاہیر جلد اول ص ۲۳۷ میں بھی ملتی ہے ۔ باقی سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا ، ریختہ گویاں ، مخزن نکات ، سرو آزاد ، چمنستان شعرا وغیرہ میں محمد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے ۔

مجموعۂ کمالات ہوگئے ۔ مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر مباش غافل از احوالِ دردمند
لعلے است این کہ در گرہِ روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر یافتہ" تھے[۷۹] اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زہے پیر و مرشد زہے پیشوا
کوئی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خان کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ماموں میر محمد وحید سے ہشت پڑھی اور جب خدمتِ دیوانی سے نواب غلام حسین کی تبدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے ۔ وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش محمد خان شہامت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان مہابت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آ کر ان کی سرکار سے منسلک ہوگئے اور یہیں وفات پائی ۔[۸۰] گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال وفات ۱۱۷۶ھ[۸۱]/۶۳ - ۱۷۶۲ء اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء[۸۲] درج ہے ۔ نسّاخ[۸۳] نے ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء دیا ہے جو صریحاً کتابت کی غلطی ہے ۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خان کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء میں وفات پائی ۔[۸۴] تذکرۂ یوسف علی خان ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء میں شروع ہوا اور ۱۱۸۳ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ء میں مکمل ہوا ۔[۸۵] یوسف علی خان ، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا ۔ قاضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے یہی سال وفات دیا ہے ۔[۸۶]

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی ۔ ایک طرف شاہ ولی اللہ اشتیاق اور مرزا مظہر جانجاناں کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عمدۃ الملک امیر خان انجام ، محمد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے ۔ وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابلِ احترام سمجھی جاتی تھی ۔ اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۔[۸۷] شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی نامہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے ابھی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہو گیا ۔[۸۸] ابراہیم خان خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے ۔''[۸۹] گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا ۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے[۹۰] دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دیے ہیں ۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں ۔ مرزا مظہر اسے بہت سنتے تھے ۔[۹۱] تذکرہ ''طبقات الشعرا'' میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے ، ''گلزار ابراہیم'' میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند[۹۲] میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے ۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا ۔ اس میں وہ زور بیان ، سلاست اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے ۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہبِ اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل کو گرمانے اور مجلس بپا کرنے کے لیے جہاں شاعری نُقل کا کام کرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار ، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے ، زیادہ لطف دیتے تھے ۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شگفتہ کرنے کی بڑی قوت تھی ۔

دردمند کا ''ساقی نامہ'' فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے ۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے ، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے ۔ اس کے بعد بارہ اشعار ''مدح مرزا مظہر'' میں لکھے گئے ہیں ۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا ۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال
ہوا جب سے اس امر کا امتثال
محبت نے مجھ کوں کیا لاجواب
وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر ''مدح محمد علی خاں'' میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں ۔ میر نے بھی ''کدام محمد علی خان داشت۹۳'' لکھا ہے ۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جانِ فصل بہار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب پھولوں سے باغ، دشت اور پہاڑ لبریز ہیں، بھولنے کی فصل ہے ؟ پھر لکھا ہے کہ :

اس آتش سے میرا نہ کر دل کباب
نہ کر میری طاقت کے زہرہ کو آب
کہ میں جاں بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
ارے مجھ سے کیا جرم واقعہ ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جو یوں پھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جامِ شراب
نہ فریاد کا میری دیتا جواب
مرے عیش کا دفتر ابتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکتّور نہ کر

اس کے بعد ۲۳ اشعار ''قسمیہ'' کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں ۔ اس کے بعد ۲۶ اشعار فخریہ کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلیقہ و دم غنیمت ہے ۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے ۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی ناقدری کا شکوہ کیا ہے ۔ اس کے بعد دس اشعار میں ''حکایت بر سبیل تمثیل'' لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے ۔ پروانہ کہتا ہے :

مرا شمع سے یہ سندیسا کہو
اوسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
یہی تھا میری قسمت میں جاں
قیامت تلک ہجر، وصل ایک آں } (کذا)
جو تجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کی کب ہے مجال

سراپا مزہ گرچہ آتش میں ہے
سعادت مری تیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تا ابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ''خطاب بہ زاہد'' کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں ساقی و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے :

ارے زاہد اے منکروں کے امام
ارے آبِ انگور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار مے
نہ کر بے وقوفی سے انکار مے
زباں مت نکال اپنی خامے کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عمامے کی طرح
یہ محشر کے دن تیرے شانے سے ریش
بلائے سیہ ہو کے آوے گی پیش

اس کے بعد ۱۲ اشعار ''در تعریف اہلِ چمن'' لکھے گئے ہیں جن میں فصلِ گل کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد موسم بہار کا بھرپور نقشہ جما کر ''در اشتیاق گوید'' کے تحت ۳۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ :

ارے ظالمو مفت ہے یہ بہار
کہاں یہ نشہ پھر کہاں یہ خمار
کہ جیوں نقش بر آب ہے یہ جہاں
تک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ یہ مے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی پی کے تب کیا کرے گا کباب

پھر ۳۲ شعر ''در ذوق راگ'' کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ، موسیقی، مطرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اب تک مجھے صہبا سے ذوق تھا۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن اب مجھے آگ کی پیاس لگی ہے اور راگ کی تشنگی گلوگیر ہے :

نہ چھوڑ اِس طرح پیاس کے حال میں
ڈبو دے مجھے راگ کے تال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو ، جامی ، عرفی ، ملک قمی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی ہر کیف دردمندی ، بیانیہ انداز میں چھپی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں ، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھاتی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ''ساقی نامہ'' اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگِ سخن فغاں کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

اشرف علی خاں فغاں ، ظریف الملک کوکہ خاں بہادر یکہ تازہ جنگ[۹۴] (م ۱۱۸۶ھ/۷۳ - ۱۷۷۲ع) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے محمد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغاں کو پنج ہزاری منصب اور کوکہ خاں کے خطاب سے سرفراز کیا[۹۵]۔ فغاں دہلی میں پیدا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوں گے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸ھ/۲۶ - ۱۷۲۵ع کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک ہجو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ عماد الملک نے ۱۱۶۷ھ/ ۱۷۵۴ع میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغاں بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ''اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفرِ بنگالہ اختیار کیا۔''[۹۶]

"ہجو شاہ عبدالرحمٰن الہ آبادی" میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فغاں نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور بربادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے :

وہی ماہ تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
بہی مجھ میں اس میں تھا راز و نیاز
کوئی اس میں محمود نہ کوئی ایاز
فلک نے یکایک ستم یہ کیا
دلِ شاہ کو داغِ حرماں دیا
نہ پہنچا کوئی واں مری داد کو
چلا تب تو میں مرشد آباد کو

"ہجو برادر" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لگے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا ۔ دو فارسی رباعیات بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں ۔ "ہجو بسنت خاں" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لگے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا ۔ دہلی سے الہ آباد ہوتے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ایرج خاں نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے ۔[97] ایک روز شجاع الدولہ نے از راہِ مذاق تپتا ہوا سکہ فغاں کے ہاتھ پر رکھ دیا ۔ تکلیف سے فغاں کے آنسو نکل آئے ۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن نواب کی اس حرکت سے اتنے آزردہ ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے ۔[98] اودھ میں وہ ویسے بھی خوش نہیں تھے ۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انھیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار "ہجو راجہ رام نراین دیوانِ شجاع الدولہ بہادر" میں فغاں نے کیا ہے :

اللہ می دہاند و شیطاں نمی دہد
نواب می دہاند و دیواں نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور ناظمِ عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے ۔[99] عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمغا کے طور پر ملے ۔[100] اب

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۶ھ/ ۷۳-۱۷۷۲ع میں وفات پائی ۔ فغاں کا مزار محلہ ڈھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شمال کی جانب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل باون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتوں کا لکھا ہوا یہ قطعۂ تاریخ وفات سنگ موسیٰ کے کتبے پر کندہ ہے:[۱۰۱]

کوکبہ خاں آں بہار باغ سخن
سوئے خلد بریں ز دنیا رفت
کرد مفتوں چو فکر تاریخش
گفت ہاتف ''سرور دلہا رفت''

۱۱۸۶ھ

اشرف علی خاں فغاں خوش مزاج اور ظریف انسان تھے ۔ میر نے لکھا ہے کہ ''بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے . . . آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے ۔''[۱۰۲] راجہ ناگرمل پر ''گھی کی منڈی کا سالا'' اور حکیم معصوم پر ''گاؤ گجراتی'' کے فقرے فغاں ہی نے چست کیے تھے ۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغاں ظریف الطبع تھے اور ان کے لطائف و ظرائف مشہور ہیں ۔[۱۰۳] امر اللہ الہ آبادی نے فغاں کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰۴] کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور ستم ظریفی میں دہلی سے لے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و بذلہ گو سے نہیں ہارا لیکن ایک دفعہ ایک گانے والی سے شکست کھائی ۔ ایک مجلس میں گانے والیاں حاضر تھیں ۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو جوتیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے پلتو سے الجھ کر لٹک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی ۔ فغاں نے حاضرین مجلس سے کہا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آتی ہیں تو اپنی ''جفت'' جدا نہیں کرتیں ، ساتھ لاتی ہیں ۔'' اس نے دست بستہ عرض کیا کہ کنیز کا یہی حال ہے ، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی ''جفت'' خدمتگاروں کے سپرد کرکے آتے ہیں ۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے ؟ عاشقی نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے[۱۰۵] کہ فغاں نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو باتوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی نشانی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے ۔ فغاں کا ملازم وہاں کھڑا تھا ۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے ۔ دریافت کرنے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر ''دو پستان'' بنوا دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے ۔ فغاں یہ فقرہ سن کر بہت محظوظ ہوئے اور ملازم کو انعام سے نوازا ۔

فغاں اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زیادہ توجہ اردو کی طرف تھی ۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا[۱۰۶] جس کا انتخاب ''دیوانِ فغاں'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے ۔ مطبوعہ دیوان چونکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں ، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں ۔ ابراہیم خاں خلیل نے اپنے تذکرے میں فغاں کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں ۔[۱۰۷] صباح الدین عبدالرحمٰن نے ''دیوانِ فغاں'' کے مقدمے میں بھی ایسے کلام کی نشاندہی کی ہے ۔[۱۰۸] ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے ۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغاں نے اس زمانے میں لکھے جب وہ پریشاں روزگار تھے ۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی ، بے ثباتیِ دہر اور عبرت کے مضامین تشبیب میں باندھے ہیں ۔ فغاں کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات ، ایک قطعہ اور راجہ رام نراین بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں ۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغاں کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے ۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی ، اردو کلام کی طرح ، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغاں کی زندگی میں تیار ہوا تھا ۔ فغاں کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے ۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے ۔

فغاں کی شاعری کا آغاز نوعمری میں ہوا اور ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل کہی ۔ ''دیوان زادہ'' میں آٹھ غزلیں فغاں کی زمین میں ملتی ہیں ۔ میر ، گردیزی اور قائم نے فغاں کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے ۔ میر نے لکھا ہے کہ فغاں قزلباش خاں امید کے شاگرد تھے ۔[۱۰۹] شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خاں امید سے اصلاح سخن لیتے تھے[۱۱۰] اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا کم رتبہ ہے کہ فغاں کا ، جو قلعۂ معلیٰ کا پروردہ تھا ، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین قیاس

نہیں ہے ۔ فغاں نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گرہ ضرور لگائی ہے ۔ بر خلاف اس کے علی قلی خاں ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا فغاں سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
پیر تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے فغاں
دو دن کے بعد دیکھیو استاد ہووے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فغاں فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خاں ندیم سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔

فغاں نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یقین کی شاعری کی دھوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا ۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی ۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعر گوئی میں مصروف تھے جن میں یقین ، تاباں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی ۔ یہ سب نوجوان تھے ۔ اگر اس دور کی غزل میں فغاں کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے ۔ فغاں کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا ۔ فغاں کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں ۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی ندرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا کو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا ۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے ۔ یہ فارسی پن اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی ندرت سے پیدا ہوا ہے ۔ فغاں اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یقین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں بہے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے ۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

فغاں ریختہ گو جہاں میں بہت ہیں
کوئی تجھ سا دنیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرز فغاں کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشم تر ہنوز
نکلا نہیں ہے قطرۂ خون جگر ہنوز
کیا خاک سبز ہو مرا داغ جگر فغاں
میں موسم خزاں میں گل نو دمیدہ ہوں
نے شعلہ و نے برق و نہ اخگر نہ شرر ہوں
میں عاشق دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
نفرین خلق و طعن عزیزاں ، جفائے غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے پر تو جدا نہ ہو
کیا چھپاؤں میں نہیں چھپتی ضیائے سوز عشق
پردۂ داغ جگر کیا چادر مہتاب ہے
غبار خاطر معشوق کب ہے کشتۂ ناز
فغاں کی خاک کو لے کر نسیم تو نہ گئی
یہاں تک گردش طالع تو آئی آزمائش میں
خط تقدیر بھی میری جبیں پر نقش باطل ہے
اس ہستی موہوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں انجام کسی کا
جی نکل جائے مرا کشمکش دام میں کاش
نہ گرفتار چمن ہوں نہ گرفتار قفس
ظالم ترے غرور کا ہوتا رہے حریف
یہ عجز و انکسار تو ہر بار کب تلک
تیری گلی میں ظالم مانند نقش پا ہوں
کیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا کو

ان اشعار میں اسلوب و انداز نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فغاں کے معاصر شاہ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں ۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں اُبھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں اُبھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تنومندی پیدا کرتی ہیں ۔ فغاں کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا امکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے ۔ طرز فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فغاں کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں بات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تیور موجود ہیں ۔ فغاں کے ہاں مضمون آفرینی ، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں ۔ سودا نے فغاں کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور اپنی لے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے ۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ :

سودا قمار عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ پا نہ سکا ، سر تو کھو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے روسیاہ تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا

فغاں کے اس قطعے سے متاثر ہو کر کہا ہے :

سونا شبِ فراق میں آرام سے فغاں
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر پڑی تھی نیند تجھے ، کیونکہ سو سکا

سودا نے یہ طویل قطعہ :

سودا فغاں کو خط یہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی

فغاں کے اس شعر پر لکھا ہے :

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشک سرخ کا
تیری کب آستیں مرے لوہو سے بھر گئی

اسی طرح سودا کا یہ قطعہ :

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سمجھ کے ہے
عالم میں رسم نامہ و پیغام بر کہیں

فغاں کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے :

خط دیجیو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
لینا نہ میرے نام کو اے نامہ بر کہیں

فغاں نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے :

فغاں کون اب خریدارِ سخن تھا
اگر یہ حضرتِ سودا نہ ہوتا

ان مثالوں[111] سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغاں شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے ۔ کلام فغاں کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ، سودا کی طرح ، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں ۔ دوسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناہمواری نہیں بلکہ ، درد کی طرح ، معیار کی یکسانیت ملتی ہے ۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلیقے ، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ فغاں کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے ۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے ۔ فغاں کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں ۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغاں کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں ۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انھی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ فغاں کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھیے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اُردو شاعری کو ایک نیا رنگ اور نکھار دے رہی ہے اور دورِ آبرو کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور کتنی آگے بڑھ گئی ہے :

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو
جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا

جدائی میں اگر آنکھیں نہ روتیں
تو ہرگز رازِ دل افشا نہ ہوتا

حرماں میں یہ دل تجھ کو کر یاد بہت رویا
جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا

گو بزمِ غیر میں نہیں لایا زباں پہ نام
دل میں ہزار بار تجھے یاد کر چکا

یعقوب کو عزیز ہے یوسف کا پیرہن
یوسف ہو جس کے پاس اسے پیرہن سے کیا

نہ آنسو مری چشم میں کم رہے ہیں
خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں
مت خاک میں تو مجھ کو ملا یار کہ جوں اشک
میں دیدۂ تحقیق کا منظور نظر ہوں
آخر اس منزل ہستی سے سفر کرنا ہے
اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
صیاد راہِ باغ فراموش ہو گئی
کنجِ قفس سے مت مجھے آزاد کیجیو
باغ و بہار جس کی نظر میں خزاں لگے
تو ہی بتا کہ یہ دلِ وحشی کہاں لگے
آوے تو زندگی ہے نہ آوے تو یا نصیب
جیتا رہے وہ یار ہمارا جہاں رہے
جاگا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہ پوچھیے
آسودگانِ خاک میں بیدار کون ہے
باقی رہی فغاں ترے دل کی شگفتگی
اس گل کو کیا ہوا کہ نہ بو ہے نہ رنگ ہے
کسے تو ڈھونڈتا پھرتا ہے اے فغاں تنہا
کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے اپنے
جو چہچہے چمن میں مچاتے تھے روز و شب
وہ مرغ تو قفس میں گرفتار ہو چکے
یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام یہی ہے
صبحِ وصال شامِ غریباں ہوئی فغاں
جاگے بہت پہ آخر شب آنکھ لگ گئی
شبِ فراق میں اکثر میں آئینہ لے کر
یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے
پھرا نہ راہ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
مسافرو کہو منزل پہ کیسا گزرتی ہے

ہم نے دیوانِ فغاں سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی چن لیے ہیں ۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال کو نئی زبان کے پیکر میں کس تنومندی کے ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ، زلف و زنجیر، صید، صیاد و قفس، خزاں و بہار، دل و جگر، عدم و منزل، یوسف و پیراہن اور اس قسم کی بے شمار علامات فارسی سے آ کر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتماد بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے والوں میں فغاں کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی ہمیں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے:

کیوں کریں غیر کے مضموں کو فغاں ہم موزوں
تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے:

مت دردِ دل کو پوچھ بقولِ فغاں، بیاں
"اک عمر چاہیے مرا قصہ تمام ہو"

خواجہ احسن الدینف خاں بیان (م صفر ۱۲۱۳ھ/۱۷۸۸ع) بھی شعرا کی

ف۔ قائم نے مخزن نکات میں، گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں میں اور میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت نے مقالات الشعرا میں، یکتا نے دستور الفصاحت میں، قائم نے مجموعۂ نغز میں اور مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں خواجہ احسن الدین خاں لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہمدم نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خاں لکھا ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے میں "سرآمد سخن آرانِ جہاں استادِ زماں احسن الدین خاں بہادر" لکھا ہے اور اپنے قصیدے "در مدح استاد" میں بیان کا نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے:

کون یعنی احسن الدین خاں بہادر کی جناب
ہے بیاں جس کا تخلص فخر دے جو شعر کو

لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے "شامِ غریباں" (مرتبہ اکبر الدین صدیقی ص ۵۴ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ع) میں بھی خواجہ احسن الدین خاں ہی لکھا ہے۔ شفیق اور بیان دونوں آصف جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج۔ ج)

اُسی نسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر پروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے[112] اور دہلی میں تربیت پائی۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتۂ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے:

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان
کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

یقین کی غزل پر "دیوانِ بیان" میں جو مخمس ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعۂ تاریخ بھی موجود ہے۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع)[113] کے تھے۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد کا ذکر کیا ہے:

تجھ کو کس نام سے اے فخر مرے یاد کروں
باپ ہے، پیر ہے، مرشد ہے، خدا ہے کیا ہے[114]

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ ندیمی تھا۔ بیان نے بھی یہی پیشہ اختیار کیا۔ قائم نے لکھا ہے کہ "مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا۔"[115] جب تک اشرف علی خاں فغاں دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع) کے بعد جب فغاں مرشد آباد چلے گئے تو بیان بے روزگار ہوگئے۔ قائم نے لکھا ہے کہ "اس سے پہلے کہ جب کوکہ خاں (فغاں) دہلی میں تھے بہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی، آج کل بے کار ہے۔"[116] شاہ محمد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۸۴-۱۷۸۳ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عماد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے۔[117] ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ع تک سودا کا عماد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے۔ اس کے بعد وہ مہربان خاں رند سے وابستہ ہوگئے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا کو رند نے عماد الملک سے مانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہوگئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہوگیا۔ جب عماد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۷۴-۱۷۷۳ع میں عماد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان یہیں رہ گئے اور سورت

سے حیدر آباد دکن آ گئے۔ بیان کے ایک شعر میں سیر گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے:

اپنے ہی شہر میں وہ ماہ جبیں جن کو ملے
سیر گجرات کووے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے:

"خواجہ احسن الدین خاں بیان تخلص جہاں آبادی کہ از چندے وارد حیدر آباد است ، می گوید:

اقدس پاک ذات میر رضی
کہ بنازد باو زمین و زماں

سال تاریخ بعد رفتن او
رضی اللہ عنہ گفت بیان"۱۱۸

"رضی اللہ عنہ" کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر "او" کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف جاہ ثانی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "حکم" کے انتظار میں ہیں:

گر میری خبر پوچھیں بیاں حضرت آصف
کہیو اسی کوچے میں بدستور پڑا ہوں

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے:

سارے دکھن میں گھر بہ گھر نوبت
تیری دولت نظام باجے ہے
کبھی نوبت بیاں کی بھی پہنچے
وہ بھی تیرا غلام باجے ہے

اگر "چندے" سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴-۷۵ع میں حیدر آباد پہنچے ، اور طویل انتظار کے بعد آصف جاہ ثانی کے متوسل ہوئے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف جاہ ثانی کے حوالے سے ، ۱۲۰۴ھ (۱۷۸۹-۹۰ع) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی "موش نامہ" ہے جو پانگل میں لکھی گئی۔ پانگل جنوبی ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف جاہ ثانی ۱۲۰۶ھ میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر جاہ کی قیادت میں سرلنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔[۱۱۹] مدحیہ مسدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ مخمس ۱۲۱۰ھ (۹۶-۱۷۹۵ع) بھی ملتا ہے جس سے آصف جاہ ثانی سے ان کے توسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۱۲۱۳ھ/جولائی یا اگست ۱۷۹۸ع کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[۱۲۰]:

ماہ صفر بہ جمعہ از دہر چوں بیان رفت
صد نالہ از تہ دل تا اوج آسماں رفت
تاریخ رحلت او ہمدم چو جستم از دل
نالید و گفت ہاتف "استاد از جہاں رفت"

۱۲۱۳ھ

بیان خوش صورت و خوش سیرت الساں تھے۔[۱۲۱] ان کے حسن اخلاق و مروت کی معاصر تذکرہ نویسوں[۱۲۲] نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ع تک بیان دہلی کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پرخاش بھی رکھتے تھے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "فہم و فراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشقی نے ان کی فصیح البیانی اور زباں دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مسلّم جانتے ہیں۔"[۱۲۳] فن شاعری پر بیان کی گہری نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انھوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔[۱۲۴] کم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اسی لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، مسدس، مخمس، نعت، مراثی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یابس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آسماں پر دستِ قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
تا سمجھ جس کے تئیں کہتے ہیں خطِ استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسمان پر خط استوا کہاں ہوتا ہے ؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے ۔ انھوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی ، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمھاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے ۔ بیان تک یہ بات پہنچی تو انھوں نے ''ردالایراد'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی ، فیضی ، صائب ، شیخ ابونصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسمان پر خط استوا کا ذکر آیا تھا ۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے ۔ 'ردعمل کی تحریک' بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا ۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی باریکیاں اُردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں ۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اُردو میں ملایا کہ خود اُردو زبان کے شعری و ادبی نقوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ یہ کام میر ، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم ، سوز ، بیان ، تاباں ، حزیں وغیرہ نے بھی کیا ۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اُردو پن نمایاں رہا اور دیکھتے ہی دیکھتے اُردو شاعری نے نئی قوت حاصل کرکے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی ۔ بیان کی شاعری بھی ، فارسی اثرات کو فنی و فکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود ، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے ۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا ۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا ۔ میر ، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود ، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے ۔ میر اور بیان میں ، رجحان کی یکسانیت کے باوجود ، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں ۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دنیا آباد ہے :

جھانک تک باغِ دل میں اپنے بیاں
اس چمن میں بھی کم بہار نہیں

باغِ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہمارا ہے سینہ کہ آتش کدہ ہے
الٰہی کہاں تک یہ جلتا رہے گا

آتا تھا کچھ ہمیں بھی کبھو شعر یا سخن
اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا

یہ لوگ منع جو کرتے ہیں عشق سے مجھ کو
انھوں نے یار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا

اشک یوں تھم رہا ہے مژگاں پر
کوئی موتی پرو نہیں سکتا

غنچوں کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
زانو پہ مرے وہ شوخ سوتا ہے کا

ہرچند تیرے عشق میں رسوا ہوا بیاں
لیکن تجھے تو شہرۂ آفاق کر دیا

ہمارا ضعفِ بصارت ہے مانعِ دیدار
وگرنہ سامنے آنکھوں کے یار ہے موجود

کوئی نہ لالہ رخوں میں ہے گلبدن ایسا
نہیں ہے پھولوں میں جیسے گلاب کا سا پھول

رخصت کرتے ہی مر گئے ہم
ایدھر گئے تم ، ادھر گئے ہم

ہماری بھی کہانی کل بیاں یوں ہی بنا دیں گے
کہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بناتے ہیں

وقت آنے کو اپنے تو مت پوچھ
مجھ کو کس آن انتظار نہیں

مومن نہ کافر اور نہ سیّد نہ شیخ ہے
عاشق کی پوچھیے تو کوئی ذات ہی نہیں

میں کی تھی میل اشک چھپانے کی زور فکر
سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں

وہ روز کون سا ہے نہیں جس کو شب یہاں
یہ ہجر کا ہے دن کہ جیسے رات ہی نہیں

سو برس میں نہ نکلے دل کی خلش
اور نکلے تو آن میں نکلے

میں سست گام قافلۂ عمر تیز رو
تنہا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے

کیدھر ہے کہاں ہے خوش دلی تو
ہم سے بھی کبھو تو آشنا تھی

دل ہمارا کہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکان پر آئی

ہے کدھر قیس کہاں ہے فرہاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے

بائے طلب کھینچ کے بیٹھوں کہاں
غالہ نشینی کو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت صاف اور سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے۔ لہجے میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں ۔ لے نرم اور مترنّم ہے۔ اکثر شعر ، خصوصاً چھوٹی بحر میں ، ایسے ہیں جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتے ہیں ، جن میں بیان کی رچاوٹ اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس سطح پر بیان کی شاعری کا مقابلہ تاباں یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسیت کا زیادہ احساس ہوتا ہے ۔ تاباں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعاتِ شاعری محدود ہیں لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع ہے ۔ بیان کا دیوانِ غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے ۔ اس میں درد کی سی رچاوٹ اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسالیت ضرور ہے ۔ یہ یکسالیت اس فنی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ ایک معیار بھی پیدا کیا ۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے ۔ اسی تخلیقی و فنی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ لیا ہے ۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں ۔ شعر میں مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا ہے ۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

شب مرا شورِ گریہ سن کے کہا
"میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا"

رو کے میں اس سے کہا ''مرتا ہے یہ بیمار آج
مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ ''پھر اس کا علاج ؟''
بات کچھ اس کی نہ سمجھا ، ڈر سے میں کہتا تو تھا
''بندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم''

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ کرنے کی قوت موجود ہے ۔ انھوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے ۔ جعفر علی حسرت کے دواوین کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنھیں پڑھتے ہوئے یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں ۔ یہ لکھنوی مزاج ہے ۔ بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا ہے ۔ یہ دہلوی مزاج ہے ۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو بحیثیت مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر ، درد اور سودا نے اس رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا چھوٹ شاعر بھی دوسرے درجے کے شاعروں کی پہلی صف میں آ کھڑا ہوتا ہے ۔ بیان ، قائم کے بعد کی صف میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں جنھوں نے اردو غزل کی روایت کو مانجھ کر صاف کیا اور نکھارا ہے ۔ ان کی غزل میں وہ آوازیں دھیمی دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں ۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں ۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں ۔ جب بیان کہتے ہیں :

کیا ہوا عرش پر گیا نالہ
دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو یہاں بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں ۔ دراصل اس دور پر میر ، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں ۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انھیں میر ، درد ، سودا اپنے تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں ۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا میں سے ایک ہیں ۔

بیان نے قصیدے ، مخمس ، مسدس ، نعت ، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے ۔ البتہ رباعی کی صنف میں فنی لحاظ سے وہ یقیناً قابلِ توجہ ہیں ۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور پُر اثر ہیں اور اگر انھیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا ہے ، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخِ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے ۔

ردِ عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنھوں نے اپنی طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں ، نئے رنگ بھر کر مکمل کر دیا ۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ کلیات طیبات : ص ۱۳ ، مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔
۲۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع ۔
۳۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۱ ، مطبوعہ رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع ۔
۴۔ ایضاً : ص ۲۳۲ ۔
۵۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر : ص ۳ ، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔
۶۔ ایضاً ، ص ۳ ۔
۷۔ کلیات طیبات : ص ۱۴ ، مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔

۸- معمولات مظہریہ : ص ۶ - ۵ ، مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ -
۹- ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع -
۱۰- سرو آزاد : ص ۲۳۱ -
۱۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۱۲- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
۱۳- سفینۂ خوشگو : بندراابن داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۱۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۹۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۱۵- گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۳ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
۱۶- تذکرۂ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۷- مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - سنہ ندارد -
۱۸- کلمات طیبات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۴ع -
۱۹- کلمات طیبات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ -
۲۰- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ خلیق انجم ، ص ۶۴ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
۲۱- کلمات طیبات : خط ۳۴ ، ص ۴۶ -
۲۲- ایضاً : ص ۴۶ -
۲۳- مرزا مظہر جانجاناں اور اُن کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۳۴ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
۲۴- معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹ -
۲۵- تذکرہ عشقی : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۲۶- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر : ص ۳ -
۲۷- نکات الشعرا : ص ۵ -

۲۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۲ - ۸۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۲۹- ۳۰- دیوان مرزا مظہر جانجاناں : (مقدمہ) ص ۴ -
۳۱- ایضاً : ص ۴ -
۳۲- مقالاتِ شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -
۳۳- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
۳۴- تذکرہ مسرت افزا (امراللہ الہآبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳) کا یہ لکھنا کہ ''دیوان فارسی و ریختہ مرتب دارد'' کسی طرح درست نہیں ہے - معاصر پٹنہ ، جلد ۲ ، ص ۷ -
۳۵- مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۲۹۱ -- ۳۳۰ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
۳۶- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -
۳۷- معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -
۳۸- دستور الفصاحت : سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس رامپور ۱۹۴۳ع -
۳۹- دستور الفصاحت : ص ۱۲۴ -
۴۰- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۴۱- دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ، ۶۳ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۴۲- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ بہار -
۴۳- نکات الشعرا : ص ۸۴ تا ۹۳ -
۴۴- ایضاً : ص ۵ - ۴۵- ایضاً : ص ۹۴ -
۴۶- مجموعۂ نغز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۵ (جلد دوم) ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۴۷- دیوانِ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۴۸ ، ۴۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -
۴۸- اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ص ۱۹۴ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -

۴۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -
۵۰- تذکرہ عشقی (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) جلد دوم ، ص ۳۴۱ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -
۵۱- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -
۵۲- تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۲۱ ، معاصر پٹنہ -
۵۳- تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ -
۵۴- تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -
۵۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ع -
۵۶- دیوانِ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۳ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -
۵۷- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۵ -
۵۸- نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ -
۵۹- تذکرہ ہندی : ص ۴۸ -
۶۰- تذکرہ شورش (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۱۰۱ -
۶۱- دیوان تاباں : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ع-
۶۲- دیوان تاباں : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ -
۶۳- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفٰی خاں ، ص ۱۶۹ - ۱۹۵ ، اعلٰی کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ع -
۶۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۶۶ - ۶۷ -
۶۵- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۲۲۱ -
۶۶- سیر المتاخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور -
۶۷- تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۴۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ -
۶۸- انتخاب سخن : حسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۳۵ - ۳۶ ، احمد المطابع کانپور -
۶۹- سرو آزاد : ص ۲۳۴ -
۷۰- میخانہ : ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیباچہ ص ید ، عطر چند کپور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ع -

۷۱- طبقات الشعرا : قدرت‌اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۷۲- دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ — ۱۹۲ ، شمارہ نمبر ۵ ، سہ ماہی غالب کراچی -
۷۳- گلشن ہند : از سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ع -
۷۴- دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۷۵- ''بیانِ ظہور'' سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوتا ہے -
۷۶- ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، سہ ماہی 'اُردو' اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۴ع -
۷۷- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۷۸- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۷ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -
۷۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۴ -
۸۰- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب پٹنہ - مسرت افزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۷۹ -
۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ -
۸۲- گلزار ابراہیم : (قلمی) ورق ۸۹ الف - رضا لائبریری رامپور -
۸۳- سخن شعرا : عبدالغفور نساخ ، ص ۱۶۰ ، مطبع نولکشور -
۸۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس : ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۸۵- ایضاً : ص ۱۹۲ -
۸۶- مضمون مطبوعہ ''ہماری زبان'' علی گڑھ ، ص ۹ — ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ع -
۸۷- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۳۸۸ -
۸۸- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ -
۸۹- گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ -
۹۰- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۶۱ تا ۶۳ -
۹۱- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۹۲- ساقی نامہ : ص ۵۸۸ — ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۴ع -
۹۳- نکات الشعرا : ص ۱۲۵ -
۹۴- یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے قلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں ۔ دیوان فغاں : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ع -
۹۵- مخزن نکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۹۶- مخزن نکات : ص ۱۵۸ -
۹۷- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -
۹۸- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۹۹- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۱۰۰- نشترِ عشق : (قلمی) حسین قلی خاں عاشقی ، ورق ۶۶۴ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۱۰۱- نواب اشرف علی خاں فغاں : سید تقی احمد ارشاد ، ص ۴۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ع -
۱۰۲- نکات الشعرا : ص ۷۸ -
۱۰۳- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۱۵ -
۱۰۴- تذکرہ مسرت افزا : ص ۱۵۱ -
۱۰۵- دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -
۱۰۶- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، ص ۱۷۹ -
۱۰۷- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۶ - ۳۳۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ بہار -
۱۰۸- دیوان فغاں : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ۵۱ — ۶۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ع -
۱۰۹- نکات الشعرا : ص ۷۸ -
۱۱۰- چمنستان شعرا : ص ۴۸۲ -

۱۱۱- دیوان فغاں : مقدمہ ص ۳۰ تا ۳۲ -
۱۱۲- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -
۱۱۳- این اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ع -
۱۱۴- دیوان بیان مرتبہ ثاقب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ''کلام بیان'' میں درج کی ہے - اُردوئے معلّٰی : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع -
۱۱۵- مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۱۶- ایضاً -
۱۱۷- نص الکلمات : (قلمی) ورق ۱۸۴ الف ، بحوالہ دستور الفصاحت ، ص ۸۳ -
۱۱۸- شام غریباں : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ص ۳۵ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ع -
۱۱۹- احسن اللہ خاں بیان : از سخاوت مرزا ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۳ع -
۱۲۰- دیوان ہمدم : گلاب چند ہمدم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدولہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -
۱۲۱- تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -
۱۲۲- مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -
۱۲۳- دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۳ -
۱۲۴- مجموعۂ نغز : (جلد اول) ص ۱۲۴ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۵۹ ''نام و تخلص او گویا عنایت ترجمان اسرار قیومی مولانائے رومی است کہ پانصد سال پیش ازیں در دفتر ششم مثنوی ارشاد فرمودہ و کرامتے نمایاں بحضار انجمن استقبال وا نمودہ یعنی :

... اول مظہر درگاہ شد
جانجاں خود مظہر اللہ شد''

ص ۳۶۰ ''در عشرہ اولیٰ مآیۃ ثانیہ بعد الف ولادتش اتفاق افتاد ۔''

ص ۳۶۰ ''امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجری است و عمر بشصت رسیدہ ۔''

ص ۳۶۰ ''کہ در سال شانزدہ از عمر بر روئے ایں خاکسار غبار یتیمی نشست ۔''

ص ۳۶۰ ''در ہزار و صد و سیزدہ ولادت فقیر اتفاق افتادہ ۔''

ص ۳۶۰ ''ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ ہجریست و بقولے سیزدہ چنانکہ حضرت ایشاں در مکتوبے نوشتہ اند ۔ اما روایت اولیٰ مطابق حساب عقود و رشتہ سالگرہ و موافق قول حضرت ایشانست کہ در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرمودہ کہ امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجریست و مدت عمر بشصت رسیدہ صحیح می نماید ۔''

ص ۳۶۰ ''شب جمعہ یازدہم شہر رمضان المبارک بود ۔''

ص ۳۶۱ ''برجادہ شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت ہمچنیں استوار و مستقیم باشد . . . دریں جزو زمان مثل ایشاں در بلاد مذکور یافتہ نمی شود مگر در گزشتگاں بلکہ در ہر جزو زمان وجود ایں چنیں عزیزاں کمتر بودہ است چہ جائے ایں زمان کہ پُر فتنہ و فساد است ۔''

ص ۶۲-۳۶۱ ''حقیقت بت پرستی اینہا آنست کہ بعض ملائکہ کہ بامر الٰہی در عالم کون و فساد تصرفے دارند یا بعض ارواح کاملاں کہ بعد ترکِ تعلق اجساد آنہا را دریں انشاء تصرفے باقیست یا بعض افراد احیا کہ بزعم اینہا مثل حضرت خضر علیہ السلام زندۂ جاوید اند صور آنہا ساختہ متوجہ بآں می شوند و بسبب ایں توجہ بعد مدتے مناسبتے بصاحب آں صورت بہم می رسانند و بنابرآں مناسبت حوائجِ معاشی و معادی خود را ادا می سازند و ایں عمل مشابہتے بذکر رابطہ دارد کہ معمول صوفیۂ اسلامیہ است کہ صورت پیر را تصور می کنند و فیض ہا بر می دارند ۔ ایں قدر فرق است کہ در ظاہر صورت شیخ نمی تراشند و ایں معنی مناسبتے بعقیدہ کفار عرب ندارد کہ آنہا بتاں را متصرف و موثر بالذات می گفتند ۔''

ص ۳۶۲ ''ذکر اخلاص مجد الدولہ بر زبانِ خاص و عام است ، خدائے تعالیٰ زود بظہور آرد ۔''

ص ۳۶۲ ''حال مردم این شہر از روزیکہ نجف خان آمدہ است ، از شاہ تا گدا تباہ است ۔''

ص ۳۶۳ ''این قصہ بر زبان مبارک بسیار می رفت ، ہرگاہ امیرالمومنین علی کرم اللہ وجہہ مجروح شدند بحضرت امام حسن رضی اللہ عنہ وصیت فرمودند کہ اگر رشتۂ حیات باقی است مواخذہ بمن مفوض ست و الا اصلاً قصاص از قاتل نخواہند و فقیر باوجودیکہ از کمتر سگان آنجنابم بر صفحہ خاطر منقوش است کہ اگر حق سبحانہ و تعالی مارا بدولت شہادت مشرف فرماید قصاص من پدر است ۔''

ص ۳۶۴ ''در عہد دولت نواب نجف خان بہادر بعضے از مغل بچہائے افواج نواب مرقوم آن جوہر کامل را باتہام تعصب بہ تیغ بے دریغ از سر گزرانیدند ۔''

ص ۳۶۴ ''اگرچہ شعر گفتن دون مرتبہ اوست لیکن گاہے متوجہ این فن بے حاصل نیز می شود ۔'' . . .

ص ۳۶۴ در اوائل جوانی کہ مقتضائے آن ظاہر است ، بہ شعر و شاعری مشغول بود ۔ آخر حال را ازان اندیشہ باز داشتہ بر سجادہ طاعت بفقر و قناعت می گزراند ۔''

ص ۳۶۴-۶۵ ''در ہنگام جوانی تحریک شور عشقی کہ نمک خمیرش بود نالہائے موزون می کرد باین تقریب نام خود را بشاعری بر آورد و از والا ہمتی سر جمع اجزائے مسودات و مواد کلیات نداشت بیشتر سرمایۂ سخنش بباد رفت و در باقی ارباب نقل و روایت تصرفہائے نمایان کردہ نسخہائے غلط رواج دادند ۔''

ص ۳۶۵ ''از واردات تازہ کہ بسیار کم اتفاق می افتد ۔''

ص ۳۶۵ ''پیش ازین بیست سال عزیزے مشتے از اشعار فقیر فراہم آوردہ بعرض فقیر رسانیدہ تمنائے تحریر عنوانش کردہ بود ، سطرے چند از قلم ریختہ حالا آن را معتبر نشناسند کہ آن مطالب در ضمن این عبارات داخل است ۔''

ص ۳۶۶	''پیشتر گاه گاهے ریختہ کہ شعر آمیختہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا خلاف زی خود دانستہ ترک گفتہ ، بعضے از تلامذہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔''
ص ۳۶۹	ہر کس بداغ برشتہ نمی شود خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد ۔''
ص ۳۷۱	''بعضے تصفیہ محاورہ اردو را بصفائی کہ مروج است بمرزا جانِ جان المتخلص بہ مظہر نسبت دہند ۔''
ص ۳۷۱	''بانی بنائے ریختہ بطرز فارسی ۔''
ص ۳۷۲	''در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ را شستہ و رفتہ گفتہ این جوان بود ۔ بعد ازاں تتبعش بہ دیگراں رسیدہ ، چنانچہ خود می گوید ۔''
ص ۳۷۴-۷۵	''شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، ازبسکہ اشتہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظہر است ۔''
ص ۳۷۵	''در سلیقہ سرقہ یکہ بودہ است ۔''
ص ۳۷۵	''این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔''
ص ۳۷۵	میر در تذکرۂ خود قلمی نمودہ کہ دیوان وے (یقین) از مرزائے مغفور است افترائے محض و کذبِ خالص است کہ از ممر حسد ازوے سرزد ۔''
ص ۳۷۶	''حکیم بیگ خاں روزے بافقیر نقل می فرمود کہ انعام اللہ یقین را در سنہ تسع و ستین و مایۃ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوبے متواضع بنظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواند و استعمال تریاک باوجود صغر سنی کہ می نخواہد بود بحدے داشت کہ تمام رنگ رویش رنگ کہربا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در ہماں سنہ شہرت دادند و گفتند کہ این یوسف مصر سخندانی جور یافتہ اخوان است بل مقتول یعقوب است ۔''
ص ۳۷۷	''بنابرآں از خاطر راقم السطور تاریخ وفات یقین چنیں برخاست ۔''

ص ۳۸۴ ''بسیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزہ سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقۂ شعراء ہمچو او شاعر خوش ظاہر از مکمن بطون عدم بعرصۂ ظہور جلوہ‌گرنشدہ بود ۔ معشوق عجیبے از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس ۔''

ص ۳۸۴ ''ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بجا است ۔''

ص ۳۹۲ ''ساقی نامہ ریختہ او مشہور است کہ مقبول طبائع گردیدہ ۔''

ص ۳۹۳ ''ساقی نامہ او بر السنۂ خواص و عوام مذکور است ۔''

ص ۳۹۵ ''دیوان مختصرے در فارسی و اردو و در ریختہ ہمیں ساقی نامہ او مشہور است ۔''

ص ۳۹۸ ''بپاس آبروئے خویش سفر بنگالہ گزید ۔''

ص ۴۰۰ ''بسیار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . دریں ایام طبع او مائل لطیفہ بسیار است ۔''

ص ۴۰۸ ''در فن ندیمی دست مایہ دارد''

ص ۴۰۸ ''پیش ازین کہ کوکے خاں (فغان) در دہلی بود بنا بر علاقۂ محبت با او می گزراند درین ایام بیکار است ۔''

ص ۴۱۰ ''جمیع ریختہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارند ۔''

• • •

تیسرا باب

رد عمل کے شعرا

شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا ۔ پہلے آبرو ، ناجی ، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۱۴۴ھ/ ۳۲-۱۷۳۱ء میں اپنا دیوانِ (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ ٹکسال باہر ہوا تو حاتم نے ، مرزا جانجاناں کی تحریک کے زیرِ اثر ، تازہ گوئی کو اختیار کرکے نہ صرف اپنے دیوانِ قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء میں ''دیوان زادہ'' کے نام سے نیا دیوان بھی مرتب کیا ۔ دیوان قدیم و دیوان زادہ میں مزاج اور طرزِ فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طور پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے ۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ ''دیوان قدیم'' کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ''دیوان زادہ'' کا مصنف کوئی دوسرا شخص ''حاتم ثانی'' ہے ۔[1] اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا ۔ ایک ایہام گویوں کے ساتھ اور دوسرا ردِ عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوانِ قدیم سے جو اشعار ''دیوان زادہ'' میں شامل کیے ہیں انھیں بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہیں کیا جا رہا ہے ۔

شیخ ظہور الدین حاتمؔ[ف] (۱۱۱۱ھ — رمضان ۱۱۹۷ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ء

ف۔ نکات الشعرا ، گلشن گفتار ، تذکرۂ ریختہ گویاں ، مخزن نکات ، چمنستان شعرا ، طبقات الشعرا ، تذکرۂ شعرائے اردو ، تذکرۂ شورش اور تذکرۂ عشقی میں ان
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

— جولائی ۱۷۸۳ء) ، جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین[2] تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے ، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے ۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے :

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ''ظہور'' شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۶۹۹ - ۱۷۰۰ع برآمد ہوتا ہے ۔[3] ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے،[4] بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا ۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے ۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے :

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھ — عاشق و شاعر و سپاہی ہے

حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۳ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ع اور ۱۷۱۷ع) کے درمیان ہوا ۔ دیوان زادہ میں ۱۱۶۳ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے :

چالیس برس ہوئے کہ حاتم — مشتاق قدیم و کہنہ گو ہوں

''دیوانِ قدیم'' میں یہی شعر ''اٹھتیس'' (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے ۔ اسی طرح ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۷۷۵ع کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے :

دو قرن گزرے اسے فکر سخن میں روز و شب
ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ''ذوالقرنین'' استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آئی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۷ع کے لگ بھگ ہوا ۔ ''دیوان زادہ'' (نسخۂ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال نقد عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں ۔[5] شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کا نام محمد حاتم یا شیخ محمد حاتم دیا ہے لیکن تذکرۂ ہندی ، عقد ثریا ، مجموعۂ نغز وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے ۔ حاتم کے شاگرد اور دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہ دواوین کے ترقیمے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے ۔ (ج - ج)

کی "وضاحتی فہرست" میں اسپرنگر نے "دیوان زادہ" کے ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک تک چالیس سال ہوتے ہیں"[۶] کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سنین دیے گئے ہیں۔[۷] ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ "فقیر کا دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے" سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ "دیوانِ قدیم" ۱۱۶۹ — ۲۵ = ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا اور نسخہ لندن کے سنین کے پیشِ نظر "دیوانِ قدیم" ۱۱۶۸ — ۲۵ = ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ع میں مرتب ہوا۔ شمالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آتے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی کم و بیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاقی انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے کٹھ پتلی بادشاہوں کو آتے جاتے دیکھا۔ نادر شاہ کا حملہ اور قتلِ عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دورِ زوال میں عیش و طرب اور مرزایانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی:

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں
اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزایانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

محتاجگی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراغ
حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا

(۱۱۳۵ھ دیوان زادہ لاہور)

گردشِ دوراں سے حاتم غم نہ کھا
حق نکالے گا تجھے افلاس سوں (دیوانِ قدیم)

آشنا حاتم غریبوں کا ہو امراؤں کو چھوڑ
نام کو ذرہ نہیں ہے ان بچاروں میں دماغ (۱۱۴۰ھ)

یہ "محتاجگی" تلاشِ سکون میں انھیں اہلِ دل کی طرف لے گئی اور وہ "شاہ بادل" سے راہنمائی حاصل کرنے لگے :

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ

کہ تیرا رہنما ہے شــــــاہ بادل (۱۱۴۴ھ)

۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ - ۳۲ء میں حاتم نے اپنا "دیوانِ قدیم" مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل گئی :

تمــام ہنــد میں دیوان کو ترے حاتم

رکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص (۱۱۴۸ھ)

اسی زمانے میں عمدۃ الملک نواب امیر خان انجام کی سرپرستی انھیں حاصل ہو گئی - ۱۱۴۸ھ کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

ممتاز کیوں نہ ہووے وو اپنے ہم سروں میں

حاتم کا قدرداں اب نواب امیر خاں ہے (۱۱۴۸ھ)

۱۱۴۸ھ کی ایک اور غزل میں فاخرخاں (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے :

حق رکھے اس کو سلامت ہند میں

جس سے خوش لگتا ہے ہندوستاں مجھے

ہوں تو حاتم لیک ہردم لطف سے

مول لیتا ہے گا فاخر خاں مجھے (۱۱۴۸ھ)

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد جب محمد شاہ نے امیر خاں انجام کو الہ آباد کا صوبیدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خاں بہادر کے خانِ ساماں ہو گئے - اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

کچھ اب سامان اپنے عاقبت خانے کا کر حاتم

نہ بھول اس پر کہ نورالدولہ کا میں خانِ ساماں ہوں (۱۱۵۴ھ)

۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں جب امیر خاں انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا - بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا اندازِ فکر بدل گیا تھا - وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے - ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ء میں انھوں نے نواب امیر خاں انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا :

تمہارا عمدۃ الملک اس قدر سے خوانِ نعمت ہے

کہ جس پر رات دن شاہ و گدا مہمانِ نعمت ہے

سحر سے شام تک اور شام سے تا صبح برسوں سے
ہمارا کام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے
ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے باورچی خانے کا
اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ کفرانِ نعمت ہے
ولے قیدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے
ہے مطبخ کانِ نعمت پر مجھے زندانِ نعمت ہے
یہی ہے عرض خدمت میں تری حاکم بکاول کی
یہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہانِ نعمت ہے (۱۱۵۸ھ)

۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں امیر خاں انجام قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا۔ف عمدۃ الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہوگئے اور فقیری اختیار کرکے شاہ بادل سے وابستہ ہوگئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے:

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند
بادل علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم (۱۱۶۱ھ)

جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہوکیوں فیض حاتم کو
ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۱۱۶۴ھ)

شاہ بادل کا ہر سخن حاتم
اپنے حق میں کتاب جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ ملتا ہے جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہے:

عمدۃ الملک وہ کہ عالم میں
زال تھا جس کے آگے رستم و گرد
چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس
ناگہاں راہ میں قضا در خورد
نوکر بے حیا، حرام نمک
جان شیریں کوں جمدھرے زد و برد
جائے عبرت ہے یا اولی الابصار
پیر ہو یا جوان ہو یا ہو خورد
کہا ہاتف نے سال رحلت میں
ہائے حاتم ”امیر خاں جی مرد“ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء

بچایا دستِ بد اور چشمِ بد سے
خدا نے شاہ بادل کی مدد سے

(دیوان حاتم نسخۂ انجمن)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکیے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ''آخری ایام میں تکیہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعۂ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔''[8] حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

اب ہندوستاں کے درویشوں میں حاتم
ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۱۱۹۳ھ)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔[ف] بہت خوش مزاج اور خلیق انسان تھے۔ عمدۃ الملک امیر خان انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوٰۃ و شرعیات کے پابند ہوگئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی پگڑی اب بھی باندھتے تھے۔ ہاتھ میں پتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔[9] قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۴۵ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔[10] ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی تاباں، مرزا عظیم بیگ عظیم، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، بقاء اللہ خان بقا، شیخ محمد امان نثار، لالہ مکند سنگھ فارغ، بیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند، سخن شعرا، آب حیات، گل رعنا اور سرگزشت حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۷ھ دیا ہے۔ ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۰۷ھ دونوں سنین کے مآخذ مصحفی

ف۔ دیوان زادہ نسخۂ کراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے:

تجرید سے چاہو کہ جدائی نہ کرو
تو قحبہ زنوں سے آشنائی نہ کرو
رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ کتخدائی نہ کرو

کے تذکرے 'عقدِ ثریا' اور 'تذکرۂ ہندی' ہیں ۔ مصحفی نے تذکرہ ''عقدِ ثریا'' (۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں لکھا ہے کہ ''ماہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی ۔ فقیر نے یہ قطعہ تاریخ رحلت کہا ہے ۔''[۱۱] ع ''آہ صد حیف شاہ حاتم مرد''[۱۲] سے ۱۱۹۷ھ نکلتے ہیں ۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے ۔[۱۳] ۱۲۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرۂ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ ''ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی ۔ خدا انھیں بخشے ۔''[۱۴] مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں ۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں ۔ تذکرۂ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۴ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی ۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرۂ ہندی کے سالِ تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے ۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی ''عقدِ ثریا'' کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں لکھنا شروع کیا ۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انھیں پہلے درج کردیا ۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ایک سال ہوا کہ اس کا دردِ مہجوری رفع ہوگیا اور وہ شافی علی الاطلاق سے جا ملا ۔''[۱۵] اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی ، شاہ حاتم کی وفات کی طرح ، تذکرۂ ہندی کے سالِ تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے ، جو غلط ہے ۔ میر درد کی وفات ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ع) کو ہوئی ۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میردرد کے حالات بھی تذکرۂ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور ''ایک سال ہوا'' کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ میر حسن کا سالِ وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے ؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے ۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انھوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ ''تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا'' اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ ''اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ تاریخ وفات درج کیے جا چکے ہیں ۔''[۱۶] اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے ۔ ''تذکرۂ بے جگر'' میں شاہ

حاتم کا سال وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مکند سنگھ فارغ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ "حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزل حیات طے کی ۔"[17] فارغ بریلوی کے قطعۂ تاریخ وفات کے اس مصرع "گفتار جہاں برفت حاتم" سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں دہلی میں وفات پائی ۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوان قدیم (۲) دیوان زادہ (۳) دیوان فارسی ۔ (۴) الف ۔ دیباچہ دیوان زادہ (نثر فارسی) اور ب ۔ نسخہ مفرح الضحک، (نثر اردو)

دیوان قدیم : دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں "دیوان زادہ" مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کردیا اور جو کلام 'دیوان زادہ' میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگ سخن کے مطابق ہو گیا ۔ دیوان قدیم ناپید ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوان حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو "دیوان زادہ" کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا ۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم بیاض سے "انتخاب حاتم"[18] کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے ۔ 'دیوان حاتم' کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع تک کا جدید کلام بھی شامل ہے[19] اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے ۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے
اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوان حاتم انجمن ، غزل ۴۵۲)

دیوان زادہ نسخۂ لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخۂ رامپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے ۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں ۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۷۰ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲۰ غزلیں دیوان زادہ میں نہیں ہیں ۔ ان کے علاوہ ایک مثلث ، ایک مربع ، سات مخمس ، ایک مسدس ، دو قطعات تاریخ ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۴۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں ۔ ان کے علاوہ ایک مثمن واسوخت ، ایک ترجیع بند ، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں ۔ اس کلام پر ، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے ، زبان ولی اور دورِ آبرو کا رنگِ ایہام غالب ہے ۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کرکے وہ نئی تحریکِ شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انھیں ''دیوان زادہ'' میں شامل کر لیا ، باقی کو مسترد کر دیا ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوانِ قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں ، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلامِ قدیم ف)

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر سارے جہاں میں سب ستی
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو

(۲) پی کے نین کے جـــام میں دیوانہ ہو گیا
دل سے خیـــال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گال پر
حسن کی آتش ستی یہ پیچ کھا نکلا ہے دود

(۴) شمع کو مار مت روشن دلوں کی بزم میں ہرگز
چراغِ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے

(۵) عزت ہوئی ہے جب ستی حاتم گلوں کے تئیں
پہنـــا ہے جب سے اونے گلے بیچ ہار گل

(۶) مسخر کیوں نہ ہوں آہو نین میرے کے دامی ہیں
کیا ہے آج مدھ بن میں مرے رم نے غزالاں کوں

(۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان تج کر
پھرے ہے ڈھونڈتا تجھ قدرداں کو گھر بگھر دیکھو

(۸) اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر ہیر ہنستی ہے

(۹) حاتم کہے ہے جب سوں لگا جا امیں کے پائے
تب سیں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں مجھے

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

(۱۰) سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں کا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں

دیوان زادہ میں بدلی[ف] ہوئی صورت

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو

(۲) اس کی نگاہِ مست نے دیوانہ کر دیا
دل سے خیال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کھا کھا پیچ یہ نکلا ہے دود

(۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شمع کو روشن
کہ داغِ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن ان کے

(۵) حاتم گُلوں کا کیوں نہ فلک پر ہو اب دماغ
پہنا ہے اس نے آج گلے بیچ ہار گل

(۶) مسخّر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامی ہی
گیا ہے رام مدہ بن میں مرے رم نے غزالاں کو

(۷) اگر خواہش ہے تم کو سیرِ دریا کی مرے صاحب
تو حاتم پاس آؤ جوئبار چشم تر دیکھو

(۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل تلک رہ ہی میں تھک بیٹھی
بجا اس آہِ بے تاثیر پر تاثیر ہنستی ہے

(۹) قلموں لگا ہوں مہر محمد امیں کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کمی اور غمیں مجھے

(۱۰) ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں لب اور رونے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں ؛ مثلاً گُھڑ چڑھے کے بجائے شہسوار ، نین کے جام کے بجائے نگاہِ مست ، آہو نین کے بجائے آہو چشم ، گال کے بجائے رخسار ، سجن

ف۔ دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، لاہور ۱۹۷۵ع ۔

کے بجائے محبوب ، ہلتے کے بجائے گرہ ، جگ کے بجائے جہان ، سبھا کے بجائے مجلس ، درپن کے بجائے آئینہ ، برہ کے بجائے ہجر ، باج کے بجائے بغیر ، درس کے بجائے جلوہ ، رین کے بجائے شب ، سنسار کے بجائے دنیا ، اگن کے بجائے آگ ، کالون کے بجائے زلف وغیرہ ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ سیں ، ستی ، سیتی ، سوں کے بجائے ''سے'' اور کوں کے بجائے ''کو'' استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی کے ساتھ طرز ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تعقید کو دور کرکے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاق باتوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاق موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے ۔ اس میں بیان کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا ۔ یہ عہد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا ۔ آبرو و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بجائے کیفِ نشاط کا احساس ہوتا ہے ۔ دیوان ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

یہ نفس بد سدا سے تیرا سگ صفت تو نئیں
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا

ہوا ہے ، ابر ہے ، مے ہے ، بہار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقی خمار ہے آ جا

زندگی دردِ سر ہوئی حاتم — کب ملے گا مجھے پیا میرا
نہالِ دوستی کو کاٹ ڈالا — دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس کو عشق اور عاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا بو علی سینا
برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آ کر بجھاؤ گے تو کیا ہوگا
زور آوری سے لڑکے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش سب کو دیا ہے بالا
اناالحق گر نہ کرتا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا
ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کبھے سب جہاں وصال ہوا
طلب میں حق کے اے حاتم تصور ہمت کا ہے تیری
وگرنہ حضرتِ انساں ستی کیا ہو نہیں سکتا
دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موتی
یہ ابر کبھو بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
لال آیا ہے جب سے میرے پاس
تب ستی زرد رو ہوئے ہیں رقیب
بے تکلف دل میں تم آ کر بسو دل کھول کر
آپ کا گھر ہے یہاں اب کس سے شرماتے ہیں آپ
طالبِ باراں نہیں حاتم ہمارا کھیتِ عشق
رات دن چشموں ستی ہم مینہ برساتے ہیں آپ
ہجر کے دن گزر گئے حاتم آن پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ
شراب و ساقی و مطرب شمیم گل شب ماہ
عجب تھی بزم میں حاتم بہار ساری رات
دیکھ تیرے بھواں کے بیراگی چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا اتیت
پھیر دل لذتِ دنیا کی طرف جاوے مت
ہر مگس بیں ہے یہ شہد دیکھ کے للچاوے مت
وعدۂ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ بن کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ کہے تو دُر دُر
واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے ترے کان کے بیچ

تیری تصویر دل سے مٹتی نہیں ٭ نقش ہے نقش راہ کے مانند

کیا تیرے مونہہ کے گرد کناری کی جوت ہے
سورج پہ جوں لگے ہے کرن کی عجب بہار

نگاہ و غمزہ کٹار اور ادا و ناز کٹار
سجن تو اپنوں کو مت مار چار چار کٹار

جس طرح میکشوں کو ہے الفت شراب کی
حاتم کو اس طرح ہے لب یار کی ہوس

چھاتی بھر آوتی ہے پپیہے کی سن کے ہانک
برسات مجھ کو آکے ستاوے ہے ہر برس

پھڑکوں تو سر پھٹے و نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیاد نے قفس

حاتم جہاں کو جان کے فانی خدا کو چاہ
اللہ ہی بس ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس

سنو ہندو مسلمانو کہ فیض عشق سے حاتم
ہوا آزاد قید مذہب و مشرب ستی فارغ

خاصے سجن کا ملنا تن سکھ ہے عاشقوں کو
یہ کیوں رقیب سارے مرتے ہیں ہاتھ مل مل

نہیں ملتا سو کیوں وہ گندمی رنگ ٭ نہیں ہوں میں مگر فرزند آدم

حاتم نے دیکھ یار کو ہنس کر دیا تھا رو
بے رُو ہوا، وو رُو یہ کہا، رو یہ ہنس نہیں

کاکل مشک بُو سے پریشان ہے ٭ دل پریشاں کو مار رکھتا ہوں
بنگی ہوں میں یا کہ چرسیا ہوں ٭ ہر پی کے لبوں کا مد پیا ہوں
دنگل عاشقوں میں حاتم کو ٭ عاشق دردمند بولا ہوں

موسم برسات اگر بھاوے تمہیں اے نوبہار
ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برسا کروں

دل کو کرے ہے ذبح پپیہا نشہ کے بیچ
برسات میں کہے ہے جو پی پی کبھو کبھو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سمرن ہے یہی
یا رب ملانا یار سے رکھنا جہاں میں آبرو
کیونکہ ان کالی بلاؤں سے بچے گا عاشق
خط سیہ ، خال سیہ ، چشم سیہ ، زلف سیاہ
پہن کر بر میں نپٹ تنگ بسنتی جامہ
ملکِ کیسر کے زمیندار کہاں جاتا ہے
مر گئے پر تجھے نہ آیا رحم کیا تری جان سخت چھاتی ہے
دین و دل ہم سے چُورا لیتے ہی منکر ہو گیا
اے مسلمانو دیکھو کافر کی بے ایمانگی
چشم رہزن ، زلف دام ، ابرو کماں ہے ، چشم تیر
دل پڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں ستی
مجھ ہاتھ سے لبالب پیالہ اگر پیا لے
اس داغ سے ہوئے ہیں لالا کے جی کو لالے
آورے [illegible] آورے [illegible] مرے پیارے
دل مسلماں کا نہ ترسا رہے
آیا تھا رات بن کے وو فانوس کی سی شمع
طرہ طلا کا سر پہ دیے بر میں یک تہی

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں ۔ اس کلام کا مقابلہ اگر آبرو کے کلام سے کیا جائے تو زبان ، ایہام کے باوجود ، محمد شاہی دور کی روح اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلامِ آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے ۔ دیوان قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔ اس دور میں حاتم کی اصل اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع ہے ۔ حاتم نے دو نظمیں ''در وصفِ قہوہ'' اور ''در وصفِ تماکو و حقہ'' ۱۱۴۹ھ/۳۷ - ۱۷۳۶ع میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل ہیں ۔ پہلی نظم نواب عمدۃ الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظم محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پر لکھی گئی ۔ ''تماکو و حقہ'' پر نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خاں زٹلی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے ۔ حاتم نے ۹۵ اشعار پر مشتمل ایک پُر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی ۔ یہ دونوں نظمیں ''دیوان قدیم'' کے بعد لکھی گئیں لیکن مخمس شہر آشوب ۱۱۴۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارھویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا ۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی ۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں ۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے ۔ امیر زادے مفلوک الحال ہوکر تلاشِ مال میں چرخے کی طرح پھرتے ہیں ۔ صراف ، کناری باف ، نہاری پز ، کبابی ، شمع فروش ، کنجڑے ، دھنیے ، جلاہے ، دھوبی ، چار ، رفو گر ، حلوائی ، میوہ فروش ، باورچی ، بنئے ، نوار باف ، گھسیارے ، تنبولی ، کمہار ، آتش باز ، کماں گر سر پر چڑھ گئے ہیں ۔ ہر چیز اور قدر زیر و زبر ہے ۔ ستار اور ڈھولک ، بھڑوے ، لولی اور کنچنیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں ۔ ع چھنال و کالدو و بھڑوے کا گرم ہے بازار ۔ نشے میں ہر شخص مدہوش ہے :

رجالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں
پہن لباسِ زری سب کو سج دیکھاتے ہیں
مسی پہ پان چبا سرخرو کہاتے ہیں
کبھو ستار ، کبھو ڈھولکی بجاتے ہیں
غرور غفلت و جوبن کی مدہ میں ہیں سرشار

نظرجنھیں آتے ہیں پُر کھیسہ آج نائی کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دائی کے
ہوئے ہیں فربہ دیکھو گوشت کھا قصائی کے
کمینہ بھول گئے دن دیا سلائی کے
زنانے مردی پکڑ بالدھنے لگے ترولو

نہ کر تو جانچ کہ نقارچی کی نوبت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کمینہ قوم کی ہر یک مکاں پہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رجالے کی زر سے منبت ہے
ہے افتخار نجیبوں کو فخر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوانِ قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ بندوں پر اور 'دیوان زادہ' میں ۲۴ بندوں پر مشتمل ہے ۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھے جانے والی شہر آشوبوں کا پیش رو ہے ۔ شاہ حاتم نے ''سراپائے معشوق'' کے عنوان سے ۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے ۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیّل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے ۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم ''واسوخت'' بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی و ظلم و ستم کو بیان کرکے ترکِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے ۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا ۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں ۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے ۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۴۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع میں لکھا جو ان کے دیوانِ قدیم میں شامل ہے ۔

(۲) شاہ حاتم نے اُردو کا پہلا واسوخت ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع میں لکھا ۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا ۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں ''در وصفِ قہوہ'' اور ''در وصفِ تماکو و حقہ'' ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع میں لکھیں ۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شمالی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی ۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصفِ جوگن ، گوجری ، پنگھٹ ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں ۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسنِ تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے ۔ سراپائے معشوق (۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے ۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ نسخہ رامپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا ۔ دیوانِ قدیم کا سالِ ترتیب ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع

ہے ۔ نسخۂ لاہور میں سنہ تصنیف کرم خوردہ ہے ۔ مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی ، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں ۔[۲۰] دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا ۔

(۵) دیوانِ قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے ۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی ، مثلث ، مربع ، مخمس ، مسدس ، قطعات و رباعیات ، فردیات ، ساقی نامہ ، مستزاد ، ترجیع بند ، واسوخت ، سراپا ، حمد ، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں ۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں ہر عظیم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا ۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا :

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے
ہر طرح کا مــــذاق ہے میرے سخن کے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ : طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زیرِ اثر نیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا ۔ اس دور میں بھی پرانے شعرا مثلاً ناجی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے ۔ ان کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی ۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انھوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے ٹکسال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انھیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا ۔ یہ دیکھ کر انھوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا ۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی ۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ''دیباچہ'' میں لکھا ہے :

ما را بفراغتِ اجـل دیر رسانـد
ایں عمر دراز سخت کوتاہی کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا ۔ انھوں نے بہت سا کلام دیوانِ قدیم سے لیا ، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کرکے ایک نیا دیوان مرتب کیا ۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ''دیوان زادہ''[ف] رکھا ۔ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''فکرِ قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے ۔''[۲۱] دیوان زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں ۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے ۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے ۔ آیا یہ طرحی ہے ، فرمائشی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے ۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحور کی صراحت بھی کردی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں ۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی ۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنین کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے ۔

''دیوان زادہ'' کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں ۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے ۔[۲۲] دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے ۔ اس میں نہ صرف ۱۱۶۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے ۔ اس دیوان پر ۱۱۵۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۴ع کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے ۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے :

ف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ''دیوان زادہ'' رکھا تھا ۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ''انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند ۔'' (ج ۔ ج)

اے ولی مجھ ستی آزردہ نہ ہونا کہ مجھے
یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے (دیوان قدیم)
یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خاں
جس کی ہمت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے
دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۲۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کا لکھا ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۷۶-۱۷۷۵ع کی غزلیں بھی درج ہیں۔[۲۳] چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۸۱-۱۷۸۰ع کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگردِ حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح "دیوان زادہ" کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کرکے ۱۹۷۵ع میں لاہور سے شائع کر دیا۔ نسخۂ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخۂ لندن میں نہیں ہیں اور تقریباً ۳۷ غزلیں ایسی ہیں جو نسخۂ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۴۲۴۴ ہے۔[۲۴] پانچواں نسخہ راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع کا لکھا ہوا ہے۔[۲۵] ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کا مکتوبہ ہے۔[۲۶] ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع کا لکھا ہوا ہے۔[۲۷] "دیوان زادہ" کے حوالے سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوانِ فارسی: حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "فارسی گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔"[۲۸] مصحفی نے لکھا ہے کہ "فارسی میں بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔"[۲۹] اور یہ رائے دی تھی کہ "چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔"[۳۰] محمد حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انھوں نے یہ دی ہے کہ "شاہ حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔ میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۵۰ صفحے، رباعی و فرد وغیرہ ۶۵ صفحے۔"[۳۱] پروفیسر زور نے لکھا ہے کہ "افسوس ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔"[۳۲] حسرت موہانی نے بھی اسے نایاب بتایا ہے۔[۳۳] حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرۂ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔[۳۴] یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ ''دیوان زادہ'' (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوانِ فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان کو بھی ''دیوان زادہ'' کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جیسے حاتم نے دیوانِ قدیم سے انتخاب کرکے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷ ردیفوں میں ۴۳۲ غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی ''وصفِ قہوہ'' بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔[۳۵] دیوانِ فارسی دیوانِ اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے:

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبانِ ریختہ
می توان در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خاں، عمدۃالملک امیر خاں انجام، نواب معتمد الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی دہر، فقر و فنا اور دوسرے اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

بکارِ اہلِ دنیا انقلاب از خویش می باشد
شکست از پہلوئے خود میرسد امواجِ دریا را

عمر ہا شد کہ من بلستِ سبو
توبہ کردم ز پارسائی ہا

ہر چند در زمانہ نشانِ سخن نماند
حاتم ترا ہمیشہ سخن پروری بجاست

اہلِ دل را جز قناعت نیست جمعیت دگر
ہر گدائے را بکنج فقر شاہی یافتم

از عدم تا بہ وجود و ز وجود ہم بہ عدم
ہمہ درد آمدہ بودم ہمہ درماں رفتم
از کثرتِ خیالِ تو دل را بہ بیں کہ من
آئینہ خانہ بود پری خانہ کردہ ام
آنچناں رفتہ ام زخود کہ ہنوز
سالہا شد در انتظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتّا پتّا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصفِ لعلش دہنم رنگیں کرد
اے دل از منتِ پان فارغ باش
میانِ بلبل و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی پوش
در انتظارِ تو ہر پتّا پتّا در گلشن
ستادہ اند بہم صف کشیدہ دوش بدوش

اُردو نثر : شاہ حاتم کی اُردو نثر کا ذکر ''مجمع الانتخاب'' کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ''اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت جو چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔ یہ نسخہ دیوانِ شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا ۔''[۳۶] شاہ کمال نے کلامِ حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوانِ قدیم میں شامل تھی اور جعفر زٹلی کے رنگِ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدۃ الملک امیر خان انجام (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) کے ہاں خدمتِ بکاولی پر مامور تھے ۔ انجام لطیفہ باز اور ہنسوڑ انسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ "دیوان زادہ" کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوانِ قدیم میں شامل کر دیا تھا ۔ ''جو کچھ بُرا بھلا اس بے زبان کی زبان سے نکلا اسے دیوان قدیم میں داخل کر لیا ۔'' اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوگی جس میں ۱۱۶۶ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اُردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کرکے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے پڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطبّا اور ان کے نسخوں کا خاکہ اُڑایا گیا ہے ۔ جعفر زٹلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شمال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس نثر میں روایت تو جعفر زٹلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضمائر و افعال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرۂ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ''شرابی کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ۔'' ''کلاوت کا الاپ ، بامنھن کا جاپ ۔'' ''بیکنٹھ کی کینچ ، کھیر کی پینچ'' وغیرہ ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونۂ نثر کو یہاں درج کیا جاتا ہے تاکہ جعفر زٹلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آ جائے :

"نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔

چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھتنے کی لنگوٹی ، پریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھرکی ، اینڈ بھینسا سور کی ، تیس تیس ٹکے بھر ۔

کبوتر کی غٹر گوں ، مرغی کی ککڑوں ، چیل کی چِل چِل ، کیڑوں کی کِل بِل ، پشم خایۂ بیر ، جوگائی شتر ، بکری کی میں ، کوّے کی ٹیں ، آٹھ آٹھ رتی ۔

مچھر کا بھیجا ، ڈائن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا ہل ، غول بیابانی کی چھل ، جبھاکی پیر ، چڑیوں کی بھیر ، کیچوے کی انگڑائی ، کچھوون کی جائی ، بارہ بارہ ماشہ ۔

بتال کا تارا ، اُلّو کی چنگی ، برف کا انگارا ، جونک کی پسلی ، فاختہ کی ہنسلی ، بڑھاکل کے انڈے کی زردی ، پرند کا اوڑنا ، مرغابی کا تیرنا ، ساڑھے تین تین عدد ۔

پپیہے کا گوز ، بالک کا چوز ، مینڈک کی ٹرٹر ، گلہری کی چرچر ،

امرد کی ڈھاڑی کا بال ، شیطان کا انزال ، اُلّو کا کُمھر ، چڑیا کی مُہر ، پانچ پانچ گز ۔

بڑھیا کی بکارت ، بھڑوے کی غیرت ، دغابازوں کی کانا پھوسی ، کتیا کی . . . بھوسی ، باندی کا بڑبڑانا ، بی بی کا جھنجھلانا ، بجلی کی چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت ۔

شرابی کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ، پوستی کی اونگھ ، افیمی کی پینک ، لاٹھی کی چوٹ ، منہ کی پوٹ ، چوروں کی ہمت ، مکھیوں کی بھنبھاہٹ ، چار چار پل ۔

تریا چرتر ، پلیا بھتیر ، کلانوت کا الاپ ، بامنھن کا جاپ ، بیکنٹھ کی کینچ ، کھیر کی پینچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ باسک کے سر کی جٹا ، دو دو تل ۔

ھواصل کے دانت ، بُھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی ماٹی ، بچھو کی آنکھ ، سانپ کا پنجہ ، مچھلی کے پانوں ، چیونٹی کا کان ، گنجائی کی ناک ، پونے دو دو انگل ۔

ہتھنی کا خصیہ ، خچر کا انڈا ، گدھی کے سینگ ، آدمی کی دُم ، زنانی کی اوہ ، ہیجڑے کی تالی ، مظلوم کی آہ ، سوت کی ڈاہ ، اڑھائی اڑھائی گز ۔

کنجنی کا غرا ، کُٹنی کا مکر ، مشاط کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے کے دانت ، چھوکریوں کی آنکھ مچولی ، موئے کا رنڈاپا ، موت کی پرچھائیں ، ظلمات کی اندھیری ، بیس بیس بسوے ۔

جونک کی پھریری ، گھڑیال کی ٹھاں ٹھاں ، بازار کی چپ ، چیلے کا شعور ، احمق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزالی کا پوت ، بے حیا کی چخی ، آٹھ آٹھ تسو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی لے ، شتر غمزہ ، طوطی کی بتیوں ، پودنے کی توہی توہی ، گرگٹ کا رنگ بدلنا ، سات سات جریب ۔

زمین کی ناف ، آسمان کا شگاف ، شفق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ، گنبد کی آواز جلتی باز ، بانکے کی اخ تھو ، سایۂ دیوار قہقہہ ، گیارہ گیارہ لپ ۔

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، امربیل کی جڑ ،

مشک کا پات ، عنبر کا پات ، سیپی کے پاٹ ، نو لو فرت ۔

راس پھل ، باو پھل ، بھیلی کے پھل ، سنگھاڑے کی گٹھلی ، انبلی کی گٹھلی ، پیاز کی کھلی ، ایک ایک چلو ۔

ہیم رس ، گن رس ، رس گورس ، ہٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست طلا ، زردیِ کہربا ، سفیدیِ مروارید ، سرخیِ یاقوت ، پونے تین تین چٹکی ۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خمیرہ فالودہ ، ورق نورتن ، شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی ۔

ڈھول جھکڑ ، لات مُکی ، گھونسا گھانسی ، گالی گلوچ ، آکتا پنچی ، تاتا نیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی کھی کھی ، دانتا کِل کِل ، کوھا چھی چھی ، پھٹ لعنت ، پھٹے منہ ، اتنے ہوں ۔

ان سب دواؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ شام ہو ، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھگا کر تالی کی سل ، مٹھی کے بٹے سے پیسے ۔ پھر مکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر فرشتے کے مُوت میں خشخش کے ساتویں حصے برابر گولی بالدھے ۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک کفِ پا پھالکے ۔ کھانے پینے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے سونگھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو استی لوہے بیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہے ایک روگ سے ستر روگ کو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ نسخہ تمام شد ۔"۳۷

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔ یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس دور کی عام ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (اُردو) کا دیباچہ ہے جو اُردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جن سے اُردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انھوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا صائب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی کو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیقی سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں ایہام گویوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاکر ناجی اور غلام مصطفی یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کرکے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے نیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او وغیرہ کو استعمال کرنا جائز نہیں ۔
(۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح کو تسبی یا صحیح کو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔
(۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "مرَض" کو "مرْض" یا غرَض کو غرْض استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔
(۴) ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، جگ ، لت ، بسر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔
(۵) پر کے بجائے پہ ، یہاں کے بجائے یاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔
(۶) زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔
(۷) البتہ ہائے ہوز کو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔
(۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلاف ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انھوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جیسے دیوان زادہ میں ''مثنوی قہوہ و حقہ'' میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیرِ اثر، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں بدلتے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا۔ اپنا نیا دیوان (دیوان زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا۔ گردیزی نے یہ کہہ کر کہ ''طبع صیرفیش نقد و قلب سخن را نقاد''[۳۸] حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے۔ شفیق نے انھیں ''علامۂ سخن طرازاں''[۳۹] لکھا ہے۔ شورش نے لکھا ہے کہ ''اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں۔''[۴۰] اور عشقی نے بتایا ہے کہ ''ہندوستان کے گویے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں۔''[۴۱] خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا:

ہند سے تا بہ دکن پوچھ لے سب سے حاتم
کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)

رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیضِ سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستاں کے بیچ
(دیوانِ حاتم و دیوان زادہ)

احمد علی یکتا نے لکھا ہے کہ ''(آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں۔''[۴۲] معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسنِ اخلاق اور شرافت و انسانیت کی تعریف کی ہے۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے حاتم کو ''جاہل و متمکن، منقطع وضع، دیر آشنا، غنا ندارد''[۴۳] لکھا ہے اور اس کی وجہ، انجان

بن کر ، بطرزِ سوال یہ بتائی ہے کہ "پتا نہیں چلتا کہ یہ رگِ کہن شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے۔ بہرحال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے ۔"[۴۴] اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگِ کینہ پروری ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کرکے :

ہائے بے درد سوں ملا تھا کیوں — آگے آیا مرے کیا مرا

یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں — آگے آیا مرے کیا مرا

اس دور میں میر گروہ بندی میں لگے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں ۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلّی میں پھیلے ہوئے تھے ۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے ۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اسی ادبی سیاست کا حصہ تھی ۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے ۔ حاتم کے شاگرد بقا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے ہجویں لکھیں ۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی "اژدر نامہ" لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا ۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اسی مشاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا[۴۵] :

حیدرِ کرّار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلّے چیر کر

بقا نے بھی جوابی حملہ کیا :

پگڑی اپنی سنبھالیے گا میر — اور بستی نہیں یہ دلّی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جوکچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے ۔

شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا ۔ اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلّم ہے ۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انھوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا ۔ انھوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنھیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصرف میں لا سکے ۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کرکے ، شہر آشوب کی صنف کو مکمل کر دیتا ہے ،

اسی لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آنچ کی کسر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریچوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انھیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم، مظہر، یقین اور تاباں وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں، انھوں نے انجام دیے۔ روایت یونھی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں:

خواب میں تھے جب تلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا

عشق نے چٹکی سی لی پھر آ کے میری جاں کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینۂ بریاں کے بیچ

تم تو بیٹھے ہوئے پر آفت ہو
اوٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے گھڑی مہینا ہے

گرم بازاری تری یاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے

تمھارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے

اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمی بازار کہاں جاتا ہے

خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
نشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے

رات میرے فغان و نالے سے
ساری بستی نہ نیند بھر سوئی

پگڑی! اپنی یہاں سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے

جو دل میں آوے تو ٹک دیکھ اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ایدھر سے بھی راہ نکلے ہے

مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے

ارے بے مہر مجھ کو رولتا چھوڑ
کہاں جاتا ہے مینھ برستا ہے

اے صبا کس طرف کو گزری تھی
تجھ سے بوئے نگار آوے ہے

گلشن دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف ، ج اور واؤ سے اور باقی شعر ردیف ے سے لیے ہیں ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جا سکتی ہیں ۔ یہ اشعار پر اثر ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں ۔ اسی کمی کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر دیتے ہیں ۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے ۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل مرتبے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے رکھا جائے جو میر ، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے ۔ ان کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ اپنی طویل عمر اور مسلسل شعرگوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل ہیں ۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو فرق کرنا دشوار ہوگا ۔ مختلف رجحانات ، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع تک ۔
(۲) دوسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع تک ۔
(۳) تیسرا دور ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ع تک ۔

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے ۔

عشقیہ مضامین ، معاملات اور اخلاقی موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچاپن بھی نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین و خیالات ، رمزیات و علامات کو اُردو شاعری کے قالب میں اس طور پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اُردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبتی نہیں بلکہ اُبھرتی ہے ۔ اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھیا پن ، کھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے ۔ یہی مزاج اُردو شاعری کی روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرزِ میر بنتا ہے اور جس کی خارجیت سودا کی شاعری میں اُبھرتی ہے :

نہیں آسان راہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا
لبوں کو خشک ، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا

(نسخۂ رامپور ۱۱۲۱ھ)

آساں نہیں ہے شوخ ستمگر کو دیکھنا
جی کو نذر کرو تب اس پر نظر کرو

(نسخۂ لاہور ۱۱۳۳ھ)

حاتم کہے ہے تم کو میاں ایک جا تو رہ
آنکھوں میں آ بسو یا مرے دل میں گھر کرو

(نسخۂ لاہور ۱۱۳۳ھ)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے — اس کو جینا محال ہوتا ہے

(نسخۂ لاہور ۱۱۳۵ھ)

تو نے دیکھا نہ کبھو پیار کی نظروں سے مجھے
جی نکل جائے گا میرا اسی ارمان کے بیچ

(نسخۂ لاہور ۱۱۳۶ھ)

دیکھیے جیتا بچے ہے کون اور مرتا ہے کون
دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج

(نسخۂ لاہور ۱۱۳۹ھ)

یہ اشعار ایہام گوئی کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل ہوتا ہے ۔ رنگِ ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم ''دیوان قدیم'' کے ذیل میں

پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے ۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے ۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحریں ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں ۔ یہ غرابت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے ۔ ناجی کے ہاں یہ غرابت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے ۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے ۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے :

آیا تھا رات دل کو چرانے شگن بچار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ڈکیت

زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے کیلیاں
پر ابرواں سے بس نہیں چلتا کہ ہیں ہنکیت

تیری خدمت کو گر نہیں کوئی
ہم تو ہیں گے ترے کرن ہارے

لگے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بجلی جوں سروہی ہوئے ہے اور ابر جوں اونا

لگا مت ہاتھ ان کالوں کے تئیں اے بوالہوس ہرگز
کہ مشکل ہے کا ان کالوں کو بن منتر پڑھے چھونا

۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی ۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا ۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو سنبھال لے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھین لوں تخت طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ افسردگی و یاس کی کہر میں لپٹ گیا ۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے :

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو کیوں کر اداس
دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہیں حواس (۱۱۵۱ھ)
ایک ہماری تو گیا قتل ایک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (۱۱۵۱ھ)

اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور "ردِ عمل کی تحریک" مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ حاتم بھی نئے تخلیقی اعتماد کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ہے عبث حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
مونہہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہوگیا (۱۱۵۱ھ)

۱۱۵۹ھ/۴۶-۱۷۴۶ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار کرتے ہیں :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۱۱۵۹ھ)

اور ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا (۱۱۷۱ھ)

ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ نئے شاعر ، دکنی اُردو کے زبان و بیان اور ذخیرۂ الفاظ کو چھوڑ کر ، دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ ، جو دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اُردو شاعری میں آئے تھے ، ٹکسال باہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک نئی سمت دے دی۔ حاتم نے پہلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پیروی کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی روایت کو اُردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور جس کی مثالیں پہلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے براہِ راست واسطہ حاتم کے شاگرد سودا کو پڑا ۔ حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہونا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خد و خال اجاگر ہونے لگے تھے ۔ اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گھل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اُردو طرز کی مخصوص اور ممتاز صورت ہے ۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میر ، درد ، سودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں ۔ اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا بے حجاب
مل گیسا ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا (۱۱۵۵ھ)

میں دیکھنے کو مونھہ ترا اے یکسوں کے کس
مسکوں ہوں ، جاں بلب ہوں ، مروں ہوں ترس ترس (۱۱۵۵ھ)

پھڑکوں تو سر پھٹے ہے نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیـــاد نے قفس (۱۱۵۵ھ)

دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا
دو دم کی زندگی میں پھر ایک بار ہم تم (۱۱۵۵ھ)

مدت ہوئی پلک سے پلک آشنا نہیں
کیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم (۱۱۵۵ھ)

کسو طرح سے سحر تک مری پلک نہ لگی
ترے خیال میں بے اختیار ساری رات (۱۱۵۶ھ)

مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں ، کیا جگ ہنسائیاں ہیں (۱۱۵۶ھ)

فدوی ہے جانفشاں ہے ، غلامِ قدیم ہے
حـــاتم کی بندگی کو فراموش مت کرو (۱۱۵۶ھ)

کیا ہوا حاتم تجھے ، جینے سے اکتایا ہے کیوں
دم غنیمت جان مشفق زندگانی پھر کہاں (۱۱۵۸ھ)

پوچھا بھی نہ حاتم کو کبھو دیکھ کے اس نے
ہے کون ، کہاں کا ہے ، کہاں تھا ، کدھر آیا (۱۱۵۹ھ)

خبر آنے کی قاصد کے سنے سے جی دھڑکتا ہے
خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا (۱۱۶۱ھ)

غنچہ گل کو چمن بیچ کرے شرمندہ
تیری نازک بدنی ، بے دہنی ، کم سخنی (۱۱۶۱ھ)

پاؤں ننگے ، سر کھلے ، واہی تباہی خستہ حال
سر سے پاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۱۱۶۶ھ)

وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے مری یارو
کہ اپنے دیکھ سائے کو مجھے ہمراہ جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

اس پیرایہ بیان نے اُردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا ۔ تصوّف بھی اسی دور میں اُردو شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے ۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے ۔ سارا معاشرہ ، تصوف کے وسیلے سے ، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے ۔ شاہ حاتم کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت ، جبر و اختیار ، حقیقی و مجازی ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوعِ سخن بنتے ہیں وہاں اخلاق کلیے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں ۔ ایسے اشعار کی تعداد ، جن میں تصوّف ، معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے ، خاصی بڑی ہے ۔

حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع سے شروع ہوتا ہے ۔ اس دور میں ردِعمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو سمیٹنے ، کمی کو پورا کرکے نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا عمل شروع ہو جاتا ہے ۔ میر ، درد ، سودا اور قائم کی شخصیتیں بھی سامنے آ چکی ہیں ۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اُردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے ۔ میر ، سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے ۔ اگر ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ ٹمٹمانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی ۔ شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۷۰ھ تک پورا کر چکے تھے ۔ میرزا مظہر ۱۱۷۰ھ میں اپنا دیوان فارسی مرتب کرکے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے تھے ۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استادی و قدامت کے باوجود اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں ، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی زمینوں میں ، اعتراف کرتے ہوئے ، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ بھری محفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے ۔ شاہ حاتم کا المیہ یہ ہے کہ جب انھوں نے اپنا راستہ دریافت کر لیا ، اُردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اُردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے کہ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخِ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے

موسمِ گل کا مگر قافلہ جاتا ہے آج
سارے غنچوں سے جو آوازِ جرس آتی ہے

ہجر میں نامہ و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو ہے بادِ صبا جانے ہے

دل کی لہروں کا طول و عرض نہ پوچھ
کبھو دریا ، کبھو سفینہ ہے

گلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ کوئی گاہ گاہ نکلے ہے

جو جی میں آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ نکلے ہے

درد تو میرے پاس سے مرتے تلک نہ جائیو
طاقتِ صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی ماندگی سے ایسے نیند آ گئی   گھر اپنا جان خواب میں دلدار ہو گیا

اس درجہ ہوئے خراب الفت   جس سے اپنے الر گئے ہم

یہاں ہم نے یہ صرف چند اشعار دیے ہیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں ۔

نیرنگیِ زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے ۔ اپنی کئی قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں اقدار کی شکست و ریخت ، زمانے کے انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں ؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے .

حاتم اب وقت ہے رزالوں کا
خوار خستہ پھریں ہیں آج نجیب (دیوانِ قدیم)

بھاوے حق عذابِ جوع سے اس دور میں یارو
جدھر سنتا ہوں اب سب کی زباں پر روٹی روٹی ہے (۱۱۶۵ھ)

عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۱۱۶۷ھ)

ملا دے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنھوں کے ادنا غلام رکھتے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۱۱۶۹ھ)

روٹی کپڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :

گدا یا شاہ کوئی ہو موافق قدر ہر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دنیا میں (۱۱۷۴ھ)

دو شعر اور دیکھیے :

حاتم یہی ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بجا نہیں ہے تجھے انقلاب کا (۱۱۷۷ھ)

ایسی ہوا ہی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایۂ خدا کہیں دارالاماں نہیں (۱۱۸۹ھ)

تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :

حاتم خموش لطفِ سخن کچھ نہیں رہا
بکتا عبث پھرے ہے کوئی نکتہ داں نہیں (۱۱۸۶ھ)

جو مرے ہم عمر و ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ ہر یک بھر گئے (۱۱۸۸ھ)

سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے ؛

کچھ دور نہیں منزل ، اُٹھ باندھ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (۱۱۹۹ھ)

ہے سفر دور کا اس کو در پیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۱۱۹۷ھ)

کیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلنا ہی یہاں سے پیش ہا ہے (۱۱۹۷ھ)

معشوق تو بے وفا ہیں ہر عمر
ان سے بھی زیادہ بے وفا ہے (۱۱۹۷ھ)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک مہینے میں اپنی ساری تخلیقی قوتوں کو نئی نسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ ع ''آہ صد حیف شاہ حاتم مرد۔''[۳۶] اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنو میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے انھیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بج رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا:

یہ قبولِ خاطرِ لطفِ سخن
دے ہے کب سب کو خدائے ذوالمنن
ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چنانچہ میر و سودا کا ہے دور[۳۷]

حواشی

۱- عقدِ ثریا: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۳، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۴ع -
۲- ۳- ۴- عقدِ ثریا: ص ۲۳ -
۵- دیوان زادہ: (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، ص ۳۹، لاہور ۱۹۷۵ع -
۶- اے کیٹالاگ: اسپرنگر، ص ۶۱۱ - کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۷- سرگزشتِ حاتم: محی الدین قادری زور، ص ۲۴، ادارہ ادبیات اُردو، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ع -
۸- ۹- ۱۰- مجموعۂ نغز: قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، (جلد اول) ص ۱۸۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۱- ۱۲- عقدِ ثریا: ص ۲۳، ۲۴ -
۱۳- مصحفی — حیات و کلام: افسر صدیقی امروہوی، ص ۶۴، ۹۴، مکتبۂ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ع -
۱۴- تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۱، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۱۵- ایضاً : ص ۹۳ - ۱۶- ایضاً : ص ۸۱ -
۱۷- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) ص ۲۱ ، انڈیا آفس لائبریری لندن -
۱۸- انتخابِ حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جونپوری ، مچھلی شہر جونپور ۱۹۷۷ع -
۱۹- دیوان زادہ : مقدمۂ مرتب ، ص ۱۸ -
۲۰- دیوان زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ص ۲۰۶ -
۲۱- ایضاً : ص ۳۹ -
۲۲- سرگزشتِ حاتم : ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارۂ ادبیات اُردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲۳- دیوان زادہ : (مطبوعہ) ، مقدمہ ، ص ۱۹ -
۲۴- دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۹ -
۲۵- تحقیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۴ — ۱۱۴ ، مکتبۂ ادبستان سرینگر ۱۹۷۴ع -
۲۶- گلشنِ ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حواشی ص ۵۲ ، علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۷ع -
۲۷- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : ص ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۲۸- دیوان زادہ : (مطبوعہ) دیباچۂ حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ع -
۲۹- عقدِ ثریا : ص ۲۳ - ۳۰- تذکرۂ ہندی : ص ۸۱ -
۳۱- آب حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہاردہم ، شیخ مبارک علی لاہور -
۳۲- سرگزشتِ حاتم : ص ۱۰۰ -
۳۳- اردوئے معلٰی علی گڑھ : شمارہ بابت نومبر ۱۹۰۹ع -
۳۴- شاہ حاتم کا فارسی دیوان : مختار الدین احمد آرزو ، معاصر شمارہ ۲ ، ص ۳۷ - ۳۹ پٹنہ ، بہار -
۳۵- علی گڑھ میگزین : (۹۰ - ۱۹۵۹ ، ۹۱ - ۱۹۶۰ع) میں مختار الدین احمد آرزو کا مضمون "شاہ حاتم کا فارسی دیوان" ص ۱۳۵ — ۱۵۴ - اسی مضمون سے ہم نے انتخابِ کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے -
۳۶- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۰ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۳۷- تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۳۸- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۳۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -
۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -
۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -
۴۲- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۱ ، ہندوستان پریس رامپور ، ۱۹۴۳ع -
۴۳- ۴۴- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
۴۵- میر کے حالاتِ زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ع -
۴۶- عقدِ ثریا : مصحفی ، ص ۲۴ -
۴۷- در ہجوِ نااہل : ص ۱۳۴ ، کلیاتِ میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۴۲۸ "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چہل سال باشد ۔"

ص ۴۲۸ "فقیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد ۔"

ص ۴۳۱ "در آخر ہائے روز مدام بہ تکیہ شاہ تسلیم کہ بر شاہراہ راج گھاٹ زیردیوار قلعہ مبارک واقع است تشریف شریف ارزانی می داشت ۔"

ص ۴۳۲ "در یک ہزار یک صد و نود و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت کردہ ۔ فقیر تاریخ رحلتش چنیں یافتہ ۔"

ص ۴۳۲ "عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔ خدایش بیامرزاد ۔"

ص ۴۳۲ "یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاطلاق واصل گشتہ ۔"

ص ۴۳۲ "سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔"

ص ۴۳۲	''پیشتر ازیں در تذکرۂ فارسی (عقد ِ ثریا) احوال او مع تاریخ رحلتش صورت تحریر یافتہ ـ''
ص ۴۳۳	''حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را طے کردہ ـ''
ص ۴۴۴	''در شعر فارسی پیرو ِ میرزا صائب است ـ''
ص ۴۴۴	''در فارسی ہم دیوانِ مختصرے بقدر چہار جز بطور متاخرین بیاض فرمودہ ـ''
ص ۴۴۴	''در چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور صائب داشت ـ''
ص ۴۴٦	''دیوان ایں بزرگوار نزد فقیر بود ـ نسخۂ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت ـ جو چنگا بھلا کھائے سو بیار ہو جائے ـ ایں نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود ، ازیں جہت بانتخاب در آورد ـ''
ص ۴۴٦	''ہر رطب و یابس کہ زبان این بے زبان برآمدہ داخلِ دیوان ِ قدیم نمودہ ـ''
ص ۴۵۱	''از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر بود ـ''
ص ۴۵۱	''اشعارش اکثر بر زبان مردمان است ـ''
ص ۴۵۱	''اشعار حالیہ اورا بیشتر مطربانِ ہند بمحفل حال و قال می سرایند و درویشان ِ صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند ـ''
ص ۴۵۱	''بیشتر اوستادان شاگرد او بودند ـ''
ص ۴۵۲	''دریافتہ نمی شود کہ این رگ کہن بسبب شاعری است کہ ہمچو من دیگرے نیست یا وضع او ہمین است ـ خوب است مارا باینہاچہ کار ـ''

• • •

فصل پنجم

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

پہلا باب

میر و سودا کا دور

ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں اٹھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ سارا بر عظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظامِ کشش سے بندھا ہوا تھا، قوتِ کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۳۹ء) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگ پلاسی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عمل‌داری قائم ہوگئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد اُن کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر صفدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل کھنڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیرنگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومتِ دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے بر عظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر برعظیم کا نظامِ معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے برعظیم کو اپنی لپیٹ میں لے کر صدیوں پرانے جمے جمائے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، پسپائیت اور

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی ۔ نادر شاہی کے بعد ، عالمِ بدمستی میں ، جب محمد شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے بلاؤں کا نزول ہو رہا ہے ۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہوگئی اور ''ردِ عمل کی تحریک'' مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی ۔ اس پس منظر میں ، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال ، ایک نمونہ بن گئی ۔ ۱۱۵۲ھ/۴۰ - ۱۷۳۹ع میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے ۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی پہنچے ۔ اس وقت میر درد کی عمر انیس سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے ۔ ردِ عمل کی تحریک میر ، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے سِروں کو ابھارتی ہے جنھیں میر ، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں ۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لے ، پسپائیت ، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے ۔ مضطرب ، منتشر اور نڈھال معاشرے کی روح زخموں سے چُور تھی ۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا ۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں :

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے ۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا ۔ تصوف اس دور کی بھٹکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی ۔ جیسے منگولوں کی یلغار کے دورِ انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی ۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفۂ حیات نہیں

تھا بلکہ با معنی و با مقصد طور پر زندہ رہنے کا نیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا ۔ یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتیِ دہر ، فنا ، تسلیم و رضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنھیں میر اور درد نے اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی ۔ میر ، درد اور سودا میں نہ صرف تخلیقی توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں ۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے ۔ مٹتی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب محمد تقی میر کی تخلیقی روح میں اس طرح سما گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا پہاڑ جیسا المیہ ان کی شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی نبض ان کی آواز کے ساتھ دھڑکنے لگی تھی :

اب جان جسمِ خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھوئیے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارسس) کرکے اس پر فتح بھی حاصل کر لی ۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کرکے نہ صرف انھیں ایک مثبت صورت دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند تر بھی کر دیتی ہے ۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ ان کی نشتریت ہمارے اندر حیات و کائنات کے لئے رشتوں کا شعور پیدا کرکے ہمیں بیدار کر دیتی ہے ۔ میر نے غم و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انھیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا ۔ میر کی شاعری ہمیں ، اقبال کی طرح ، رجائیت کا براہِ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بحیثیتِ مجموعی اس کا اثر مثبت ہے ۔ میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی ۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے لی جاتی تھی ۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا ۔ اتنی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری میر کا معجزہ ہے جس کے دائرۂ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں ۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زور بیان سے اردو شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا ۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان ملتا ہے ۔ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ قائم ہے ۔ میر دروں بیں ہیں جبکہ سودا بیروں بیں ہیں ۔ بیروں بیں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ ''انا'' کو الگ کرکے قائم کرتا ہے ۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے ، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطۂ نظر پر نظرثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے ۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی ۔ انھوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت ، مضامین اور علامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے ۔ سودا نے اپنی بیروں بینی سے اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شگفتگی ، نشاطیہ کیفیت ، طنز کی کاٹ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کردی ۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصناف سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنفِ سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے ۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چربہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی ۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبولِ عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں ۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیرویِ فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کرکے اسے ایک قابلِ تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے راستے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھوگے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا ۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے ۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔ درد کے لیے شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں ۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے وارداتِ قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر ، سننے والے کے دل میں گھر کر لے ۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و ہجو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے کہ گلزارِ شاعری میں اب تک کم یاب تھے :

بھولے گا اس زمیں میں بھی گلزار معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے ۔ وہ اپنے قلب کی الٰہی کیفیات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہلِ ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں ۔ اسی لیے درد کے ہاں ، میر کے برخلاف ، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربوں کا انتخاب سامنے آتا ہے ۔ تجربوں کا انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی ۔ اگر اُن اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں ، صداقتِ اظہار کی اس قوت کے ساتھ ، نہیں ملتے ۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے ۔ درد کے ہاں ہمیں تفکر کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے ۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں ۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے ۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے ۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں ۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں ۔ میر مجنون عاشق ہیں ، درد باہوش عاشق ہیں ۔ میر کے ہاں عاشقِ زار کا نقطہ' نظر سامنے آتا ہے ۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں ۔

میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی ۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی ، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ ، تفننِ طبع کے طور پر ، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے ۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتماد پیدا ہوگیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا ۔ سودا نے کہا :

سخن کو ریختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا
پسندِ خاطرِ دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

میر نے کہا :

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول
ورنہ یہ پیشِ اہلِ ہنر کیا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و حاتم تک اس عمارت کی تعمیر ہوتی رہی تھی وہ عمارت اس دور میں بن کر تیار ہو گئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عمارت نہ بنائی جا سکی ۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کیے ، اس کو سنبھالا ، اسے خوبصورت بنایا لیکن بنیادی طور پر عمارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی ۔

اس دور میں ساری فارسی اصنافِ سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی ۔ سودا نے قصیدہ ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں ۔ قصیدے اور ہجو کے فن میں آج بھی ان کا کوئی مدمقابل نہیں ہے ۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنا کر اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سمونا کہ وہ ان کی اپنی بن جائے ۔ سودا نے فارسی کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے ہم پلہ ہوگئے ۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم ، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ ، استعمال ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں ۔ قصیدہ محبوب سے باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کی بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوت تخیل ان سب عناصر کو ایک ایسے طلسم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل ذہن کو ایک کرشمہ سا نظر آنے لگتا ہے ۔ قصیدے کا پُر شکوہ رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے ۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ قصیدہ ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو ۔ خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ یورپ میں یہ کام ایپک شاعری نے کیا ۔ قصیدہ صنف سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے ۔ مثنوی پر ، مرثیے پر ، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں - اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' کے حسن و جمال پر قصیدے کا گہرا اثر ہے - کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی انا سے بار بار ٹکراتا ہے - اسی لیے ان کے ہاں اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکھ رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے - میر کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے - ان کے مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو ممدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیبوں میں وہ جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے - میر تشبیب میں بھی فلک کے جور و جفا ، صیاد کی اسیری ، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں - مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا - ''شکار نامہ'' میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو　　بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو

یہی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دبے دبے سے شاعر نظر آتے ہیں - قائم کے کلیات میں ۲۰ قصیدے ملتے ہیں - ان قصائدکو سودا کے قصائد کے ساتھ پڑھیے تو وہ بھی اُترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں - قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ خلّاقانہ قوت نہیں ہے جو پڑھنے والے کو مسحور کر لے - ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مشق سے روانی آ گئی ہے - ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا - میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں - یہاں قصیدے پر مثنوی کا مزاج چھایا ہوا ہے - میر حسن کی تشبیبوں میں قصیدہ مثنوی کے سانچے میں ڈھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے - ان میں وہ قصیدہ پن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے - یہی صورت جعفر علی حسرت کے آٹھوں قصائد میں نظر آتی ہے - احسن الدین خاں بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے - اس دور میں بہت سے اور شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو نہیں پہنچتا - قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے -

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے - سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابلِ ذکر ہیں - درد نے اس صنف کو ہاتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کرکے اسے ایک دلچسپ صنف بنا دیا - ان کی مثنویوں میں مجنون عاشق کا مزاج شامل ہے - انھوں نے اس صنفِ سخن کو مقبول بنانے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام کیا ہے - میر شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں - انھوں نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی ۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ ، ۱۳ واقعاتی ، ۳ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں ۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں ۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور فضا کی اہمیت ہے ۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Stutdy) کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ ، وزیر یا شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سپردگی بھی ۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے ، پریاں یا دیو ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں ۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے ۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہردم آمادہ رہتے ہیں ۔ یہ ذہن غزل میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کھل کر سامنے آتا ہے ۔ میر کی غزلوں میں چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے ۔ ''شعلۂ شوق'' کا پرس رام اور اس کی بیوی ، ''دریائے عشق'' کا لالہ رخسار جوانِ رعنا اور لڑکی ، ''مور نامہ'' کی مورنی اور رانی ، ''حکایت عشق'' کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ''اعجازِ عشق'' کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں ۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ ، ۲ توصیفی ، ایک نامعلوم اور تین طویل ہیں ۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ''قصۂ لٹ مسمی بہ حیرت افزا'' اور ''قصۂ شاہ لدھا مسمی بہ عشق درویش'' قابل ذکر ہیں ۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی ۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی ، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا سے ، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے ۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج ، اس کا تصورِ عشق اور اندازِ فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارھویں مثنوی لکھ کر زندۂ جاوید ہو گئے۔ یہ مثنوی ، جسے ہم 'سحر البیان' کے نام سے جانتے ہیں ، اردو مثنویوں کی سرتاج ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں۔ اسی لیے اس ادب پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسبِ ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف مضمون کو ملا کر اس طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے۔ اس میں حسین مرقعے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدرتی مناظر بھی۔ بزمِ نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں ماند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعلِ راہ بن جاتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ع اور ۱۷۸۵ع) کے درمیان لکھی گئی۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقیہ تجربے کو پوری بے باکی ، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے۔ یہ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے جسے بیان کرکے میر اثر نے اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے۔ اس مثنوی کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اس مثنوی میں بے ربطی اور

بے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے ۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے ، جو سلاست و روانی ہے ، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا ۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے ۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی ۔ میر اثر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل ، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے ۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور کمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق ایک ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے ۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے ۔ میر کا عاشق مر کر محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن یہاں ان کے مرشد میر درد ، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں ۔ اسی لیے یہ مثنوی المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے ۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو ، جس کی تخلیقی توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا ، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیقی زبان بن گئی ہے ۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے ۔

''سحر البیان'' کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ''سحر البیان'' کے جواب میں ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے ۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے ۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ''سحرالبیان'' کے کرداروں میں نظر نہیں آتا ۔ ''طوطی نامہ'' میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں ۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر کمزور کر دیا ہے ۔ کمال اختصار و توازن ، جو سحرالبیان کی بنیادی خوبی ہے ، طوطی نامہ میں نہیں ملتا ۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ''گلزارِ نسیم'' ذہن میں آتی ہے ۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی کی طرح ''ہجو'' بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جتنی ہجویں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت، سماجی تنقید، حقیقت نگاری، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاقی شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی۔ سودا کا ہجویہ قصیدہ ''تضحیکِ روزگار'' ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے۔ میر ضاحک کی لَے اور طرز میں جعفر زٹلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زٹلی میں تھا، اسی لیے ضاحک کی ہجویں تمسخر اور پھکڑ پن سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ میر کے ہاں ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہے، جن میں ''مخمس در ہجوِ لشکر'' اور ''در بیان کذب'' وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ پُر اثر ہیں جن میں انھوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً وہ ہجویں جو انھوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجویات پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ ان کی ہجووں میں، سودا کی طرح، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیما پن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجووں میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجویں لکھی ہیں۔ میر ضاحک، بقاء اللہ بقا، محمد امان نثار، قائم چاند پوری، میر حسن، جعفر علی حسرت، ندوی لاہوری اور ندرت کاشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم و حسرت یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ ''در ہجو شدتِ سرما''، جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے فنی اثر کو دو چند کر دیا ہے ۔ اس کیفیت میں شاعر سارے عالم کو شریک کر لیتا ہے ۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو بعد میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصحفی ، جرأت اور انشا وغیرہ شامل ہیں ۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے ۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں ۔ میر کے غم زدہ مزاج ، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے ۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل ، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے ۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ صرف تین مرثیے مسدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، علی اصغر کی پیاس ، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے ۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت ، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیب کو مرثیے میں شامل کر دیا ۔ یہ تشبیب آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرفِ عام میں ''چہرہ'' کہلاتی ہے ۔ اس دور میں غزل ، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گویوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ، جس پر چل کر انیس و دبیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو ، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسدس) ملتا ہے ۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی ۔ رباعی ، قطعہ ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے ۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی ۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاص رجحان ملتا ہے ۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں ۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے ۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۲۵ قطعات اور بھی ہیں ۔ قطعہ بند غزلیں دراصل بغیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے ۔ قطعے ، رباعی کی طرح ، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص بحروں میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انھیں قطعے کا نام دیا گیا ہے ۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے ۔ رباعی میں اخلاق ، صوفیانہ ، ہجویہ ، عبرت و بے ثباتی دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے ۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنھوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوانِ رباعیات بھی ترتیب دیے ۔ میر حسن نے دیوانِ رباعیات کے علاوہ "در تعریفِ اہلِ حرفہ و پسرانِ اہلِ حرفہ" کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں ۔ "ابتدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتی تھیں جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا[1]"۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج پھر بھی باقی رہا ۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں ۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے ۔ "فصل در شہر آشوب" میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں ۔ حسرت نے اپنے دیوانِ رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید ، در مناجات ، در نعت ، در ذکر عشق ، در ذکر معشوق ، در ذکر دیوان خود ، در ذکر مرشد وغیرہ ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے "فصل در ذکر سراپائے معشوق ، فصل در عیوبِ معشوق ، فصل در صنائع بدائع ، فصل در شہرآشوب ، فصل در ہجویات" اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے ۔ "فصل در صنائع بدائع" میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو ۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

کو طرح طرح سے استعمال کرکے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کردی ۔

اٹھارویں صدی کے پُر آشوب دور میں کئی ''شہر آشوب'' بھی لکھے گئے ۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی ، سیاسی ، معاشی و معاشرتی ابتری ، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجویہ و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی تاثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو ۔ شہر آشوب قصیدے ، مثنوی ، مخمس ، مسدس ، رباعی ، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے ۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی[۲] ۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے ۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ''صفت الاصناف'' کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا ۔ شاہجہانی دور میں بہشتی نامی ایک شاعر نے ''آشوب نامۂ ہندوستان'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۱۰۶۷ھ اور ۱۰۶۸ھ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی ، مجلسی اختلال ، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے ۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے[۳] ۔ میر جعفر زٹلی ، محمد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر ، سودا ، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں ۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی ، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کرکے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں ۔ قاضی ، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں ۔ رزالوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں ۔ مسخرے مصاحب بن گئے ہیں اور کنچنی کی وجہ سے بھڑووں کا وقار قائم ہو گیا ہے ۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بنیے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے ۔ قاضی کی مسجد میں گدھے بندھے ہوئے ہیں اور ذکرِ صلٰوۃ اور اذان کے بجائے گدھے رینکتے ہیں ۔ سوداگری تباہ حال ہے ۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے ، رحمِ بیگم میں نطفۂ خان کی خبر سن کر قطعۂ تاریخِ ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں ۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال نخود و قلیہ و نان انھیں مل سکے ۔ بائیس صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری کول بھی نہیں رہی ۔ مفسد قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں ۔ دانا امیر خانہ نشیں ہو گئے ہیں ۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں ۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے ۔ پیادے نائی سے سر منڈاتے ڈرتے ہیں ۔ بھوک سے خادمانِ محل اور درباریوں کے ُمنہ ، بوڑھی ہتھنی کے گال کی طرح پچک کر رہ گئے ہیں ۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چپٹا بنتا ہے یا گول ۔ کنویں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں پڑی ہیں ۔ نجیب زادیاں برقع پہنے گلاب کے پھول سا بچہ گود میں لیے ہر آنے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی ہیں ۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں ۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلاقانہ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں ۔ میر نے بھی ''مخمس در حال لشکر'' میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں معرکہ سکرتال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی مچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے ۔ قائم نے ، ۳۵ بندوں کے اس مخمس میں ، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، خبیث ، ُلچا اور ظلِ شیطان تک کہا ہے ۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے ۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ''مخمس در احوال شاہ جہاں آباد'' میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے ۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالاتِ اودھ کو موضوع سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے ۔ اب نواب کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم بجتی ہے ۔ محل سراؤں میں گوروں کا پہرہ ہے اور اب شاہ وزیر کے بجائے فرنگی مختار ہو گئے ہیں ، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے ۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان ، طرز ادا کے فرق کے باوجود ، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے ۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی ، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نمک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے ۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا ۔ جیسے عبرت ، نصیحت اور فنا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو بہا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا ۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں غرق معاشرے کا کیتھارسس کر رہے تھے ۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے ۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم ، سودا ، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حسّاس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر پڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصحفی ، جرأت ، راسخ اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی پڑا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں ۔

اس دور میں ''واسوخت'' نے بھی مقبولیت حاصل کی ۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی کٹی سناتا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے ۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے ۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں ، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے ، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں برتا ہے ۔ لیکن یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں ، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند ، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے ، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے۔ خان آرزو نے اپنی لغت ''چراغ ہدایت'' میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوختن کے معنی ''اعراض و روگردانیدن'' دیے ہیں[۴]۔ نجم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ''واسوخت بیزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے بیزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھیڑ ، کہ اس کو جلی کٹی کہتے ہیں ، لکھیں۔''[۵] غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کرکے جذبات ِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو مدحیہ قصیدے سے۔ واسوخت میں اظہار ِ عشق کے بجائے محبوب سے بیزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے۔ مظہر جانجاناں کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۳۳ع) نے ''جوش و خروش'' کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ''سوز و گداز'' کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹ھ/۲۷ - ۱۷۲۶ع کی تصنیف ہے اور اس میں بھی ہیئت و موضوع وہی ہے جو آبرو ، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے۔ دیوان ِ تاباں کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسدس کی ہیئت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسدس کی ہیئت میں ہے۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے۔ آبرو ، حاتم ، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں۔ ایک مخمس جس کا عنوان ''در شکوہ و شکایت'' ہے اور دوسرے کا عنوان ''وا سوز'' ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ''وا سوز'' کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا۔ ہر شاع

ترکیب بند یا مسدس و مثمن میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر مسدس ، ترکیب بند لکھ دیتا تھا ۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ''جوش و خروش'' ۔ حاتم نے 'سوز و گداز' اور حسرت نے 'در شکوہ و شکایت' رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے مسدس لکھا ہے ۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے واسوخت کو ''وا سوز'' کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ واسوز ، واسوخت ہو گیا ۔ اس دور میں محبوب امرد تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا ہرجائی و بے وفا ہونا ایک عام بات تھی ۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا ۔

''عشق'' اس دور کا بنیادی رویہ ہے ۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے ۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشق حقیقی کا نام دیتا ہے ، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے ۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انھی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے ۔ جام و مے ، ساقی و مے خانہ ، رند خراباتی ، پیر مغاں ، بت و بت خانہ ، دیر و حرم ، مسجد و کلیسا ، تیغ و سناں ، گل و بلبل ، بہار و خزاں ، عدو و رقیب ، شمع و پروانہ ، شاہ و گدا ، زلف و گیسو ، غمزہ و ادا ، تسبیح و زنار ، زاہد و کافر ، قاتل و صیاد ، رہزن و راہنما ، کشتی ، سفینہ ، بحر ، موج و حباب ، ناخدا و گرداب ، ساز و رقص ، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں ۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے ۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے ، اسی لیے جور فلک ، صیاد و قفس ، ناصح و محتسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں ۔ یہ ساری علامات ''عشق'' کی تابع ہیں اور ساری بات ، سارے تجربات انھیں کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں ۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان ، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے ۔ قرآن کے مطابق اللہ ودود (عاشق ، چاہنے والا) ہے ۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے ۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

ع   اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں   (میر)

عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق
حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق   (میر)

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعث ایجادِ خلق ہے جس پر انھوں نے اپنی مثنویوں 'شعلۂ شوق' ، 'دریائے عشق' اور 'معاملات عشق' کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات کو ترک کرکے ایک اعلیٰ مقصد پر ساری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے   (میر)

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انقلابی نقطۂ نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح پھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں شامل کرکے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کرکے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مثنویوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ اُبھرتا ہے ۔ میر نے اس تصورِ عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظامِ کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ساری انسانی علتوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشقِ مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشق مجازی اسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو ہمیں مولانا روم کے ہاں ملتا ہے اور یہی وہ تصور ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ساری کائنات عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ''میرا دل ہر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح توراۃ اور کتاب القرآن، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جدھر اس کا کارواں مجھے لے جائے کیونکہ یہی میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان ''٦ تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لے جاتا ہے۔ میر کی ''کشمکش کا ماحصل بھی یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں۔''۷ اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور میں، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ، انسانی عشق کی عام سطح بھی بہت واضح ہے۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے۔ ہجر کی لے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ پھرتا ہے۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں، ساتھ سفر کرتے ہیں، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ سنیما دیکھتے ہیں اور ہوٹلوں میں کھانا کھاتے ہیں۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے بجائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہِ راست مخاطب ہے۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا۔ اردو غزل کا اندازِ خود کلامی انھی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' میں بے نظیر 'کل کے گھوڑے' پر سیر کرتا جب بدر منیر کے خانہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے۔ میر کی مثنوی 'معاملاتِ عشق' میں یا میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

پابندیوں نے وہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے ۔

امرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پردے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی ۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے سرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا ۔ ایک بار نواب شجاع الدولہ نے ناگوں کے سردار راجہ ہمت بہادر کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری ننگے پاؤں ننگے سر احتجاج کرنے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے ۔[8] فتح روہیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خاں کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جاں بر نہ ہو سکا ۔[9] شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا ، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا ۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ یہی صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی ۔ مرزا علی لطف نے تاباں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگاہ پر اس کے لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور پرے کے پرے عاشقانِ جانباز کے یاد میں اس لبِ جاں بخش مسیحا دم کے مرتے تھے ۔“[10] محمد باقر حزیں کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکش عشق میں جان دے دی ۔[11] یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آئی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے ، جنگ جو ہے ، کافر ہے ، سنگ دل ہے (فغاں)

اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

پیچھے اس کے جو لگا اتنا پھرے ہے حسرت
ہاتھ آیسا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا

(حسرت عظیم آبادی)

ہرگز میرا وحشی نہ ہوا رام کسی کا
وہ صبح کو ہے یار مرا ، شام کسی کا (فغاں)

نہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر
یہاں رہو تو یہاں ہی رہو وہیں تو وہیں (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھیے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتنہ و قاتل و آشوبِ جہاں یعنی تم
ظالم و عشوہ‌گر و آفتِ جاں یعنی تم
خستہ و زار و دل افکار و حزیں یعنی ہم
گل رخ و سیم تن و غنچہ دہاں یعنی تم
خوار و آوارہ و بے چارہ غمیں یعنی ہم
شوخ و طنّاز و ستم کارِ زماں یعنی تم

غرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی ، جسمانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا ۔

اٹھارویں صدی اُردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطۂ عروج ہے ۔ اُردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اُردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے ؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے ۔ اس دورِ زوال میں وہ بند ، جو فارسی زبان نے اُردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا ، ٹوٹ گیا ۔ اس بند کے ٹوٹتے ہی سوکھی ، پیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہوگیا ۔ اسی کے ساتھ وہ دبی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں ۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانتے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ”طربیۂ خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے ، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی ، اطالوی زبان میں لکھی ۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی ”خواب و خیال“ لکھی تو ان کی بات دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اُردو) میں لکھی گئی تھی ۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبان
دوسرے جب کہ ہو یہ شوخیِ بیان

بسکہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام
جن کو نے نظم سے ، نے نثر سے کام

فارسی کے مسندِ اقتدار سے ہٹتے ہی اُردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار ، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گویوں کو حاصل تھی ۔ میر اپنی اُردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خاں اور راجہ ناگرمل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے ۔ سودا بھی مہربان خاں رند ، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اُردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے ۔ میر سوز بھی مہربان خاں رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے ۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے ۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابلِ ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد ، مرشد آباد ، دکن ، روہیل کھنڈ ، اودھ ، کرناٹک وغیرہ میں اُردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے ۔ نواب و امراء کے ہاں صیغۂ شاعری الگ قائم تھا ۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیغۂ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔''[۱۲] جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اب تک پیشۂ شاعری ذریعۂ معاش رہی ہے ۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔''[۱۳] شیخ ولی اللہ محب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں ۔''[۱۴] اس طرح اس دور میں اُردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعۂ معاش بن گئی تھی ۔ عوام ، جو اب تک لطفِ شاعری سے محروم تھے ، اُردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے ۔ نتیجے کے طور پر اُردو شاعری کا چرچا عام ہوگیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے ۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھیے تو مشاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔ محمد تقی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرھویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا ۔''[۱۵] مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا ۔[۱۶] ''دستور الفصاحت'' سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی ، مولوی محب اللہ اور سید مہر اللہ خاں غیور کے ہاں پابندی سے مشاعرے ہوتے تھے ۔[۱۷] نواب محمد یار خاں بہادر ، مرزا میڈھو ، فرزندِ نواب شجاع الدولہ کے ہاں بزمِ مشاعرہ قائم تھی ۔ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ۔[۱۸]

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سیاسی زوال نہیں بلکہ قیدِ فارسی سے رہائی تھی ۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''راجا سے پرجا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا ۔ مرد،عورت ، عامی و عالم ، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا تھا ۔ سلاطین ، عمال ، امراء و علماء ، سپاہ و اہلِ دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا ۔''[19] جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے ۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی ۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا ۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے ۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں ۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زنار ، دیر و حرم ، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۔ بادہ و ساغر ، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں ۔ گلزارِ خلیل ، لحنِ داؤدی ، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب ، جم و کے ، خسرو و شیریں ، لیلیٰ و مجنوں ، کرشن اور رادھا ، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں ۔ اس شاعری کا مزاج مُلائیت اور تنگ نظری کا دشمن ہے اسی لیے اس دور کے شعرا نے زاہد ، ناصح ، شیخ ، واعظ و محتسب پر جس بے دردی سے چوٹیں کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے ۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے ۔ مثلاً :

عمامے کو اتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا (سودا)

کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا بہ سوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیمانہ لے گیا (سودا)

مفت آبروئے زاہدِ علامہ لے گیا
اک مُغ بچہ اُتار کے عمامہ لے گیا (میر)

شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان
جس پہ شب احتلام ہوتا ہے (میر)

جن کے سبب سے دیر کو تو نے کیا خراب
اے شیخ ان بتوں نے مرے دل میں گھر کیا (درد)

زاہدا شرکِ خفی کی بھی خبر ٹک لینا
ساتھ ہر دانۂ تسبیح کے زنّار بھی ہے (درد)

نہ کیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی سی لیں
سریں جو ہر وضو داب داب رکھتے ہیں (قائم)

جس مصلّے پہ چھڑکیے نہ شراب
اپنے آئین میں وہ پاک نہیں (قائم)

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار ، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے ، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے ۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار ، خود پر ہنسنے اور طنز کرنے کا حوصلہ ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان ، خوشی و غم ، دکھ سکھ ، بلندی و پستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے ۔ اس دور کی شاعری ، حقیقت کی تلاش میں ، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے ۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز ، علامات اور انداز بیان کی عمومیت میں چھپی ہوئی ، اشاروں اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے ۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے ۔ اس دور کی شاعری میں ''شکست'' کا لفظ بار بار ملتا ہے ۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شیشہ یا شکستِ پا کی صورت میں ۔ اسی طرح فریاد ، ظلم ، قتل ، بیمار ، درد ، وحشت ، قفس ، صید ، صیاد ، آشیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس دور میں یہ الفاظ بگڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے ۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی ۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہوتے لگتا ہے :

ایک باری تو گیا قتل اک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (حاتم)

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا (میر)

گئے قیدی ہو ہم آواز جب صیّاد آ لوٹا
یہ ویراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا (میر)

نقش بیٹھے ہے کہاں خواہشِ آزادی کا
ننگ ہے نام رہائی تری صیّادی کا (میر)

ہم گرفتارِ حال ہیں اپنے
طائرِ پَر بریدہ کے مانند (میر)

رہی نہ پختگی عالم میں دورِ خامی ہے
ہزار حیف کمینوں کا چرخ حامی ہے (میر)

عشقیہ علامات کے یہی وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا ۔ اُردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا کہ قاری و شاعر کے درمیان براہِ راست اور گہرا رشتہ قائم تھا ۔ وہ لوگ جو اُردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں جور و ستم ، غم و اندوہ اور گل و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے ، انھیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات کی روایت کے حوالے سے دیکھیں ۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی ۔ پھر غزل کا تو مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آنچل میں چھپا لیتی ہے ۔ سترِ دلبراں کو حدیثِ دیگراں میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں کے ذریعے بیان کرتی ہے ۔ پہلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی ، اُس دور میں بھی اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے ۔ اُس دور میں شمال سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا ۔ میر و سودا اور دوسرے معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ یہ لفظ جب غزل کے مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا ۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند شعر دیکھیے :

دین و آئینِ فرنگی سب گیے ہیں اختیار
پھر عبث کیوں رسم خوک و مے گلہ باقی رہے (شاہ تراب)

غلبۂ قومِ نصارا بسکہ دستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدیِ آخر زماں (شاہ تراب)

حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گھیر
کیا تیری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگ شوخ (جعفرعلی حسرت)

قیدِ فرنگِ زلف نہ کافر کو ہو نصیب
جو واں پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)

ہمارا حال لیٹ اب تو تنگ ہے صیاد
قفس ہے یا کہ یہ قیدِ فرنگ ہے صیاد (حسرت عظیم آبادی)

نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
سچ ہے قیدِ فرنگ کے مانند (شاہ بھی بیدار)

فرنگ و قیدِ فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے ۔ وہ محبوب جو ستم گر ، جفا جو اور قاتل و ظالم ہے ۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیے بغیر اردو غزل سے پورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا ۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے جذبات و واردات ، فکر و خیال کے سارے پہلو ، اپنا درد وکرب ، اپنے غم و الم اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں ۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے اکتسابِ فیض کر سکتا ہے ۔ فارسی اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک کم و بیش اپنی منزل کو پہنچ گیا ۔ اس دور کی اُردو غزل ، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے باوجود ، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے ۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح اسی طرح آج تک چھک رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول رہی ہے ۔

اس دور کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف فنی اصولوں کی پابندی کی گئی ۔ بندشوں کی چستی ، محاوروں کا بر محل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال ، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحتِ تلفظ کے ساتھ برتنے ، صنائع بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور بحور اور قافیہ و ردیف کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا ۔ اس دور کی

تنقیدی زبان میں ''مہمل'' کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان ، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے ۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں ۔ اس دور میں ندرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضمون شعر میں آئے وہ ندرت بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو ۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا ۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں ۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے ۔ 'نکات الشعرا' میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے ۔ سودا نے 'عبرت الغافلین' میں مہمل کا لفظ انھی معنی میں استعمال کیا ہے ۔ 'مخزن نکات' میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے ۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصولِ نقد تھے ۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی نقطۂ نظر سے کی جاتی تھی ۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا ۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نشتر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے ۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوں میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا ۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ''بیاض'' اور ''تذکرے'' میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں ۔ تذکرے عام طور پر حروفِ تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں ۔ بیاض میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی ۔ میر نے اپنے تذکرے 'نکات الشعرا' (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۲ع) میں ، جو شمال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے ، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخابِ کلام درج کیا ہے ۔ گردیزی نے اپنے تذکرۂ 'ریختہ گویاں' (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے ۔ قائم چاندپوری نے اپنے تذکرے 'مخزن نکات' (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) میں شاعروں کو تین طبقوں ــــ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین ــــ میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروفِ تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا ۔ قائم چاند پوری کی ہی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی 'آبِ حیات' اور آب حیات سے شعر الہند اور 'گلِ رعنا' تک اور گلِ رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرائے اردو (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے 'چمنستانِ شعرا' (۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ع) کو ابجدی اصول سے ترتیب دیا ۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ۔ علمی و ادبی تصانیف میں اُردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا ۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ خان حمید اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گلشنِ گفتار' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، مرزا افضل بیگ خان قاقشال کا تذکرہ تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں ۔ اسد علی خان تمنا اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گلِ عجائب' (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع)، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرہ 'مسرت افزا' (۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع)، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ گلشنِ سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ ''یادگار دوستاں''ف (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع)، عشقی عظیم آبادی کا 'تذکرۂ عشقی' (۱۱۹۷ھ؟/۱۷۸۳ع)، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقات سخن (۱۲۱۲ھ/۹۸ - ۱۷۹۷ع)، مصحفی کا تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۴ع)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے ۔ ان تذکروں سے ذوقِ ادب کے عام ہونے میں مدد ملی ۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں یہی فرق ہے کہ قدیم ادب ناپختہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کرکے اسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پاٹ دار ہوکر سارے

ف۔ ''یادگارِ دوستانِ روزگار'' سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں ، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو پیچھے چھوڑ کر اگلی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے ۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کی زبان کا آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) کی زبان سے ، آبرو کی زبان کا یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی ، اتنے کم عرصے میں ، زبان میں آ سکتی ہے ۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے ، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں ۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا ۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے ۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ۔ میر اثر کا دیوان اور مثنوی خواب و خیال ، دونوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں ۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انھوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحتِ تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں ۔ مثلاً میر لفظ ''تلاشی'' کو عام زبان کی پیروی میں ، ''متلاشی'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے ''متلاشی'' ہی استعمال ہوا ہے :

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

ع نے فکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے ۔ ہجویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور کے بڑے اور قابلِ ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ چوں کہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے :

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ کر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہوگئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور محاورہ مستند ہو گیا ۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہارِ بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہوگئی ۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات ، مصادر ، مرکبات ، لاحقے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے ۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے ۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا ، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا ، رنگ سے رنگنا ، تراش سے تراشنا ، لالچ سے للچانا ۔ سابقہ بد سے بد اسلوب ، بد اصل ، بد وضع ۔ اسی طرح بے نہایت ، بے اختیار ، درد آلود ، خون آلود ، ، حیرت انگیز ، پتنگ باز ، پٹے باز وغیرہ ملتے ہیں ۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں ۔

(۳) اس دور میں ''ان'' لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا ۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں :

ع کوئی ان 'طوروں' سے گزرے ہے ترے غم میں مری (میر)
ع کسی کی 'زلفوں' کے تصور میں ہوں یارو روز و شب (سودا)
ع وہی آفتِ دلِ 'عاشقاں' کسو وقت ہم سے بھی یار تھا (میر)
ع 'شکلیں' کیا کیا 'کیاں' ہیں جن نے خاک (میر)
ع رونے 'گزرتیاں' ہیں راتیں 'ساریاں' (میر)
ع جب 'گالئیں' نت کی کھائیں گے ہم (قائم)
ع گریاں کی تو قائم مدتوں 'دھجئیں' اڑائی ہیں (قائم)
ع ہزار 'خوبئیں' ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم
(حسرت عظیم آبادی)
ع ہر ایک سے 'گستاخئیں' ہم ہی سے ادب ہے
(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی ، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واوِ عطف کا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)

ع پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب (سودا)

اسی طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (میر)

اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی ۔ کرخت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی ۔ لاگا کی جگہ لگا ، لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے ۔ اس سارے دور میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے ۔

آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا ۔ اگلے باب میں ہم سب سے پہلے محمد تقی میر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۳ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ع ۔

۲- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۰۳ ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۵ع ۔

۳- ایضاً ۔

۴- چراغِ ہدایت : سراج الدین علی خاں آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۲۹۰ھ ۔

۵- بحرالفصاحت : نجم الغنی خاں ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ع ۔

۶- ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۂ معارف اسلامیہ ، جلد اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۴ع ۔

۷- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۸- سہ ماہی ''صحیفہ'' لاہور شمارہ ۳۶ ، ص ۳۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ع ۔

۹- تاریخ اودھ : حکیم محمد نجم الغنی خاں (جلد دوم)، ص ۲۶۳ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
۱۰- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع -
۱۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۳۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۴۷ ، ۲۳۱ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۴ ، ۸۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۱۶- گلشن ہند : ص ۸۹ -
۱۷- دستور الفصاحت : ص ۲۳ (مقدمۂ مرتب) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۱۸- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ لط و م ۔ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ع -
۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ لح و لط ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۴۹۱ "در سرکار نواب وزیر مرحوم بصیغۂ شاعری عزو امتیاز داشت ۔"

ص ۴۹۱ "تا این مدت معاش بہ پیشۂ شاعری بسر بردہ ۔ آخر آخر چندے در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت ۔"

ص ۴۹۱ "از چند سال بصیغۂ شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت ۔"

• • •

دوسرا باب

محمد تقی میر

حیات ، سیرت ، تصانیف

ناموافق حالات سے تنگ آ کر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کرکے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کرکے احمد آباد آ گیا ۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تلاشِ روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے ۔ انھی میں میر کے جدِ اعلیٰ بھی تھے ۔۔۔ اکبر آباد کی آب و ہوا انھیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے ۔ انھوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے ۔ تلاش و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکرِ میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواحِ اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ ان کے دو لڑکے تھے ۔ ایک جوانی میں خللِ دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علی[ا] تھے جنھوں نے شاہ کلیم اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹ھ/۹۸ - ۱۶۹۷ع) سے علومِ متداولہ کی تحصیل کرکے درویشی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے ۔[۲] محمد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے ۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقی اور محمد رضی اور ایک

ا۔ ”ذکرِ میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انھوں نے دریافت کیا ”ایں پسر از کیست ؟ گفت از میر محمد علی است ۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علی تھا ۔۔۔ ”ذکرِ میر“ محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۲ ، انجمنِ ترقیِ اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ع ۔

بیٹی (زوجہ محمد حسین کلیم) پیدا ہوئے ۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میر تقی میر کہلائے اور اُردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا ۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ — ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ/ ۲۳ - ۱۷۲۲ع — ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ع) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیاسات دیوانِ چہارم نسخہ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد ، جو خود میر کے بھتیجے محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، ختم ہو جاتے ہیں ۔ یہ دیوانِ چہارم میر کے داماد ، بھانجے ، شاگرد اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی تجلی کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت ، جو محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، یہ ہے :

> ''۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر تخلص نے ، جن کا یہ دیوان چہارم ہے ، شہر لکھنؤ کے محلہ سٹہٹی میں نوے سال کی عمر پوری کرکے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو ہفتے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بھیم میں ، جو مشہور قبرستان ہے ، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان ، جن میں سے یہ چوتھا ہے ، محرر سطور محمد محسن المخاطب زین الدین احمد کو (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے ۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے ۔
> محمد محسن عفی عنہ نے ۲۷ شعبان سنہ مذکور کو ، جب چار گھڑی دن باقی تھا ، تحریر کیا ۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی تجلی کے دستخط ہیں ۔[۳]''

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں :

(۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان کو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا ۔

(۲) انتقال کے وقت میر محلہ سٹہٹی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی ۔

(۳) شنبہ (سنیچر) کے دن ۲۱ شعبان کو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بھیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے ۔

اس طرح اگر ۱۲۲۵ میں سے نوے نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ/ ۲۳ - ۱۷۲۲ع نکلتا ہے ۔ اس سنہ پیدائش کی مزید تصدیق اسی

دیوانِ چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو ''سوانح میر تقی میر'' کے زیرِ عنوان کسی معدوم تذکرے ''نوادر الکملا'' سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے :

''اصلاً اکبر آباد کے تھے - ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔''[۴]

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبد الحق کا متعین کردہ سالِ ولادت ۱۱۳۷ھ[۵] جس کی تصدیق فائق رامپوری[۶] نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل، جن سے سالِ پیدائش ۱۱۳۶ھ[۷] مقرر ہوتا ہے، قابلِ قبول نہیں رہتے اور میر کا سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے :

از میرِ درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے ''سوا نظیری آج''[۸]

۱۲۲۱ + ۴ = ۱۲۲۵ھ

اور ناسخ نے ''واویلا مُرد شہِ شاعراں''[۹] سے سالِ وفات ۱۲۲۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۲۲۵ھ (۱۷۲۲ع اور ۱۸۱۰ع) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلفشار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حسّاس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمیں نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے - ان کے والد محمد علی متقی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب اپنے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ/۱۸ دسمبر ۱۷۳۳ع)ف کے بعد گیارہ سالہ

ف۔ میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ ''ذکرِ میر'' میں اپنے والد کے حوالے سے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

محمد تقی بے سہارا ہوگئے تو اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی کو گھر بٹھا کر اطرافِ شہر میں تلاشِ روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخرکار ناچار ہو کر ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ "بسیار گردیدم، شفیقے ندیدم" کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ محمد باسط (م ۱۱۷۸ھ/۶۵-۱۷۶۴ء)[10] سے ان کی ملاقات ہوئی اور محمد باسط نے انھیں اپنے چچا صمصام الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ صمصام الدولہ نے محمد علی متقی کی وفات پر لہ صرف اظہارِ افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ "مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں"[11] ایک روپیہ روز وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک ملتا رہا، لیکن جب صمصام الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۵۱ھ/۱۸ فروری ۱۷۳۹ء[12] کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں[ف] پھر بے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۴۵ھ/۷ مارچ ۱۷۳۳ء کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد محمد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو ''عزیز مردہ'' کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے فاتحۂ چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو علی متقی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کرکے مرتبۂ کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخِ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متقی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ ''۲۱ رجب تھی ۱۱۴۶ھ ہونا چاہیے'' اور صفدر آہ نے ''میر و میریات'' (ص ۹۳، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۷ء) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ ''یہ تاریخ بلا استثنا متفقہ ہے۔'' (ج - ج)

ف۔ بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکرِ میر میں ۱۱۴۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے ۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی ۔ نادر شاہ کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو برباد و قلاش کر دیا تھا ۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ع[13] کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر ناچار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے[14] اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے ۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی ۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور ''ذکر میر'' میں صرف اتنا لکھا کہ ''کچھ دن ان کے پاس رہا ۔'' سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے ناراض ہو کر جب رعایت خاں کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع میں ، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خاں بھی افواج کے ساتھ تھا ، وہ رعایت خاں کے ساتھ نظر آتے ہیں ۔ میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات بجا لاتا تھا ۔''[15] اگر رعایت خاں سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خاں سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) توگویا ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ پھر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے ، خان آرزو سے میر کی تلخی ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے ۔ وہاں علیم اللہ نامی شخص انھیں قمر الدین خان کے پاس لے گیا ۔ گویا رعایت خاں تک پہنچنے میں ، خان آرزو سے الگ ہو کر ، انھیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع میں پہلی بار کرتے ہیں ۔

محمد تقی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسب فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا ۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو ''ناچار بار دیگری بدہلی رسیدم'' (ذکر میر ، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں ۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو ''ناچار بار دیگر'' کے کیا معنی ہوتے ہیں ؟ (ج ۔ ج)

بھی ''ذکر میر'' میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ''شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں ۔''[۱۶] اور یہ بھی لکھا کہ میرے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن کے لکھنے پر کہ ''میر محمد تقی فتنۂ روزگار ہے ، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے''[۱۷] خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ''اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے ۔''[۱۸] آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ''اس فن بے اعتبار کو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے ۔''[۱۹] اور انھیں ''اوستاد و پیر و مرشد بندہ''[۲۰] کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا ۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں ۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے ۔ آرزو کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں ہوا ۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۱۱۸۵ھ/ ۷۲ - ۱۷۷۱ع میں ہوا ۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے ۔ یہ بات قرینِ قیاس نہیں ہے کہ آرزو جیسے یگانۂ روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہیں اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں ۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر کو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی ۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسبِ فیض کیا ، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے ۔ قائم نے ، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے ،[۲۱] لکھا ہے کہ ''مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادۂ آگاہی (علم) کرکے اسم و رسم بہم پہنچایا ۔''[۲۲] میر حسن نے ''ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے''[۲۳] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''جناب فیض مآب خان مشارٌ الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ کر لی ہے ، اس حقیقت سے ، جو دراصل اس کے لیے سرمایۂ افتخار ہے ، پورے طور پر انکار کرتا ہے ۔ اس کے غرور و نخوت کے بارے میں کیا لکھوں ۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے ۔''[۲۴] تذکرۂ عشقی میں ''تربیت کردۂ سراج الدین علی خان آرزو''[۲۵] کے الفاظ ملتے ہیں ۔ نوادر الکملا میں لکھا ہے کہ ''پدر بزرگوار کے سانحے کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کرکے علومِ عقلی و نقلی کی تکمیل کی ۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں بسر کی ۔''[۲۶] ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعرا میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے خان آرزو ہی سے کسبِ فیض کیا ہے۔ خود "ذکرِ میر" میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت "چراغ ہدایت" کے اور کہیں نہیں ملتے ؛ مثلاً آش مال ، استخوان شکنی ، برخویش چیدہ ، بز آویزی ، بزگیری ، بے تہ ، بے پیچ ، ترسل ، خایہ گزک ، درونہ ، دریائے لنگردار ، دل زدہ ، زنجیرہ ، زنخ زن ، زیادہ سری ، سجادۂ محرابی ، سرنشین ، شیرہ خانہ ، شیشہ جان ، صورت باز ، طفلانِ تہ بازار ، غنچہ پیشانی ، کل مکل ، پال و گوپال وغیرہ۔"۲۷

اُردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت امروہوی کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ "اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔"۲۸ جبکہ نکات الشعرا میں صرف یہ لکھا ہے کہ "بندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔"۲۹ میر کی اُردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان ناصر نے یہ لکھی ہے :

"یہ نقل فرماتے تھے کہ عنفوان جوانی میں جوش وحشت اور استیلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کام ہرزہ گوئی پر غالب ، ترکِ ننگ و نام بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مباہات کے ساتھ پڑھ گئے :

چمن میں صبح جو اس جنگ جو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر صاحب نے اس کو سن کر بدیہۃً یہ مطلع پڑھا :

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خان آرزو فرطِ خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے ۔"[۳۰]

سعادت خاں ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں ، جب وہ عالمِ جنون میں تھے ، خان آرزو کے مشورے پر ریختہ گوئی شروع کی ۔ یہ ۱۱۵۳ ، ۱۱۵۴ھ (۴۰ - ۴۱ء۱۷) کا زمانہ ہے ۔ میر ۱۱۵۲ھ/ ۱۷۳۹ء میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر "زندانی و زنجیری" ہوگئے ۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے ۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا ۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ "ذکر میر" میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی "خواب و خیال" بھی لکھی ہے ۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا ۔ میر میں شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی ، جلد ہی مشق بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے ۔ میر نے لکھا ہے کہ "میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے ۔"[۳۱] میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۳۹ سے ۱۷۴۸ء) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے ۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے ۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی ۔ رعایت خاں صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے ۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے ۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا ۔ رعایت خاں بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خاں کے ساتھ تھے ۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ستمبر ۱۷۴۸ء کا زمانہ ہے ۔[۳۲] اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی ۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خاں میں جھگڑا ہوگیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرانے میں ناکام رہے تو رعایت خاں کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے ، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا ۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک مراثی کا لڑکا رعایت خاں کے سامنے گا رہا تھا ۔ رعایت خاں نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انہیں ساز پر گائے ۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے پانچ شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر بیٹھ گئے ۔ رعایت خاں نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا ۔[۳۳] یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ع کا ہو سکتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشیِ فوج اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معافی مل گئی ۔[۳۴] میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا ۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ[۳۵]/۲۸ اگست ۱۷۵۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے ۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا نراین نے میر نجم الدین علی سلامؔ[ف] کے ہاتھ انھیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے ۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ع) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجام کی حویلی میں اٹھ آئے ۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی ، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں ۔ ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی حماقت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عماد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا ۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا ۔''[۳۶] واپس آ کر میر گوشہ نشیں ہوگئے ۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۶ اکتوبر کو ۱۷۵۴ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے ۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنو چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے ۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں راجہ جگل کشور ، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے ، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف ۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ ''فقیر را با او از تہ دل اخلاص است ۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد'' (ص ۱۴۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع) ۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے ۔ (ج - ج)

کے سپرد کی ۔ میر نے لکھا ہے کہ "راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔"[۳۷] اسی زمانے میں راجہ ناگرمل نیابتِ وزارت پر فائز ہوئے ۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندتا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہوگئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ "میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہوگیا ۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا ۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا ، مسمار ہوگیا ۔"[۳۸] اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی ۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا ۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا ۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا "میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے ۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے ۔"[۳۹] اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا ۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کرکے ، بے سروسامانی کے عالم میں ، ایک پیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں ۔ میر وہاں سے کاماں ہوتے ہوئے کھمبیر پہنچے ۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے ۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی ۔ راجہ نے کہا کیا "بیابانِ مرگ" میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو ؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستورِ سابق دستخط کرکے عنایت کیا ۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی ۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا ۔ ابھی یہ بلائیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا ۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے ۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کرکے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کردیا اور شہزادہ جواں بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا ۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا ۔۳۳ یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۴۹ء۱۷ع کا ہو سکتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشیِ فوج اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معافی مل گئی ۔۳۴ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا ۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ/۳۵ ۲۸ اگست ۱۷۵۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے ۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا نراین نے میر نجم الدین علی سلامؔف کے ہاتھ انھیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے ۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ - ۵۳ع) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجام کی حویلی میں اٹھ آئے ۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی ، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں ۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ - ۵۴ع میں صفدر جنگ کی حماقت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عماد الملک نے احمد شاہ کو قید کرکے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا ۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا ۔۳۶'' واپس آ کر میر گوشہ نشیں ہوگئے ۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۵ اکتوبر کو ۱۷۵۴ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے ۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنو چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے ۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں راجہ جگل کشور ، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے ، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف ۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ ''فقیر را با او از تہ دل اخلاص است ۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد'' (ص ۱۳۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع) ۔سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے ۔ (ج ۔ ج)

کے سپرد کی ۔ میر نے لکھا ہے کہ ''راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔''[۳۷] اسی زمانے میں راجہ ناگرمل نیابت وزارت پر فائز ہوئے ۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندتا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہوگئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ "میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہوگیا ۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا ۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا ، مسمار ہوگیا ۔''[۳۸] اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی ۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا ۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا ۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا "میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے ۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے ۔''[۳۹] اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا ۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کرکے ، بے سروسامانی کے عالم میں ، ایک پیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں ۔ میر وہاں سے کاماں ہوتے ہوئے کھمبیر پہنچے ۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے ۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی ۔ راجہ نے کہا کیا ''بیابانِ مرگ'' میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو ؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستورِ سابق دستخط کرکے عنایت کیا ۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی ۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا ۔ ابھی یہ بلائیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا ۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے ۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کرکے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کردیا اور شہزادہ جواں بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا ۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الاخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے ۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا ۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے ۔ ایک تحریر راجہ ناگرمل کو بھی بھیجی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے ۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی ۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہوگئی ۔ 'ذکر میر' میں لکھا ہے کہ ''ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی ۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا ۔ مکان پہچان میں نہ آئے ۔ در و دیوار نظر نہ آئے ، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں ۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی ۔''[۳۰] جنگ پانی پت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ ناگرمل کو آنے کی دعوت دی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ہمراہ آگرہ پہنچے ۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی ۔ میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا ۔''[۳۱] آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے ۔ آگرہ کے شعرا انھیں امام فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے[۳۲] لیکن اس بار یہاں آ کر میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کرکے دل بیتاب کو تسلی ہوتی ۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے ۔ یہاں آکر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظم بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے ۔ یہ ۱۱۷۸ھ/۶۵-۱۷۶۴ع کا واقعہ ہے ۔[۳۳] عظیم آباد چونکہ نظامت بنگالہ کا حصہ تھا ، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کردی ۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی ۔ بادشاہ حراست میں آ گیا ۔ انگریزوں نے معاہدہ کرکے بنگال ، بہار اڑیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوالی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کردیا ۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی ۔ راجہ ناگرمل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے ۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے ۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جاٹوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر ، بیس ہزار اہل دہلی کے ساتھ ، جو ان کی پناہ میں تھے ، شہر کاماں آ گئے ۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے ۔ ربیع الاول ۱۱۸۵ھ/ جون ۱۷۷۱ع میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ ناگر مل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس ، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے ،

روانہ کیا ۔ میر نے حسام الدین خاں سے مل کر عہد و پیمان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھایا کہ دکھنیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے ۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی ۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا او پھر راجہ ناگرمل کے ساتھ کاماں سے دہلی آ کر راجہ سے علیحدہ ہو گئے ۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵ھ/۶ جنوری ۱۷۷۲ع کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کرکے نجیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خاں پر ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ع کو سکرتال میں حملہ کر دیا ۔ ضابطہ خاں بھاگ گیا ، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے ۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے :

''میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا ۔ چوں کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی ، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی ۔ کچھ دن کتے بلی کی سی زندگی گزاری اور (آخرکار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خاں سے ملا ۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی ۔''[۴۴]

سکرتال سے دہلی واپس آ کر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے ۔ بادشاہ بھی گاہ گاہ کچھ بھیج دیتے تھے ۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعــــــے گاہ گاہ مــی گویم   کار دنیائے من ہمیں قدر است[۴۵]

اسی زمانے میں میر نے ''ذکر میر'' کو مکمل کیا ۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۲ع تک میر نے زندگی میں پریشانیوں ، افلاس ، ویرانیوں اور خانہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا ۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

سمجھ کر ذکر کر آسودگی کا مجھ سے اے ناصح
وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عافیت بیزار کہتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ۔ احمد شاہ

ابدالی کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات کو میر نے اپنے باطن کے نہاں خانوں میں محسوس کیا ۔ رعایت خاں کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع تک پچیس چھبیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چکّی میں پستے رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا ۔ ان سب اثرات نے ان کی شاعری کا مزاج ، لہجہ اور آہنگ متعین کیا ۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے ، جو میر کی شاعری کے ساز سے نکل رہی تھی ، معاشرے کی بے چارگی ، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رخی کا اظہار کر رہی تھی ۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں خلّاقانہ سطح پر اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی ترجمانی بھی کی اور اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد کرکے آفاقی سطح پر پہنچا دیا ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع سے لکھنؤ جانے تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع) کا زمانہ بھی ، جسے میر نے خانہ نشینی کا زمانہ کہا ہے ، معاشی بدنصیبیوں کا زمانہ تھا ۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا ۔ اہلِ ہنر ایک ایک کرکے دلی چھوڑ رہے تھے ۔ سودا اور سوز جا چکے تھے ۔ شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے تکیے میں اقامت اختیار کر لی تھی ۔ درد مسندِ فقر پر بیٹھے تھے ۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا ۔ف وہ دوسروں کی کیا مدد کرتا ۔ اہلِ ہنر کی سرپرستی کرنے والے امراء اس دنیا سے اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے ۔ میر کی شاعری کی خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی ۔ وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے ۔ میر کے دل میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ سے وابستہ ہو جائیں ۔ 'کلیات میر' میں ایک مثنوی ''در بیان کدخدائی نواب آصف الدولہ بہادر'' ملتی ہے ۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں وزیر الممالک نواب قمر الدین خاں کی پوتی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی ۔[۳۹] میر کی یہ مثنوی اسی چھپی ہوئی خواہش کا اظہار تھی ۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ع میں سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے ۔ آصف الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ نے ، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف۔ لسنگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوایا ہے :

سو تو نکلے ہو گورے بالم تم   ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے ان کے تھے ، کہا کہ اگر نواب صاحب زادِ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آ جائیں گے جیسے ہی زادِ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انھوں نے اپنے محسن اور ماموں کو اس بات پر کیسے نازیبا الفاظ کہے تھے ۔ف دلی سے میر فرخ آباد پہنچے ۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدھے سالار جنگ کے گھر پہنچے ۔ چار پانچ دن بعد آصف الدولہ مرغ بازی کے لیے آئے ۔ میر بھی وہاں موجود تھے ۔ ملاقات ہوئی اور اپنے شعر سنائے ۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا ۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا ۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے ۔[۴۷] 'گلشن ہند' کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کرکے تحسین علی خان ناظر کے سپرد[۴۸] کیا اور 'سفینۂ ہندی' کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے ۔[۴۹] بہرحال یہ اس بے روزگاری اور بائیس روپے ماہوار[۵۰] تنخواہ کے مقابلے میں ، جو نواب بہادر جاوید خاں کی سرکار سے میر کو ملتی تھی ، ایک جاگیر کے برابر تھی ۔

میر نے اپنے لکھنو آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے[۵۱] کہ جب میر دلی سے چلے اُس وقت نجف خاں ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے ۔ لکھنو پہنچنے کے بعد میر نے نجف خاں کے مرنے کا ذکر کیا ہے ''میرے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خاں بستر علالت پر تھے ، فوت ہو گئے ۔''[۵۲] ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خاں (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ/ ۶ اپریل ۱۷۸۲ع)[۵۳] کے مرنے کی اطلاع ملی ۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''نجف خاں اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے ۔ اس وقت میر دہلی میں تھے ۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے ۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے ۔''[۵۴]

ف ۔ وہ الفاظ یہ ہیں ''خالوئے من بادۂ پیمانۂ طمع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ باین توقع رفت کہ برادرانِ اسحاق خان شہید آن جا ہستند ، نظر بر حقوق سابق رعایتے خواہند کرد ، جز باد بدستش نیامد ۔ لگدِ زمانہ خورد و ہم آنجا مُرد ۔ مردۂ او را آوردند و در حویلیش بخاک سپردند ۔'' (ذکر میر ، ص ۷۵) ۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ع میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی ، پراگندہ دل ، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو پس کر رہ جاتا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کرکے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا ۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات ، امید و بیم ، خوف و رجا ، آس و یاس اور غم والم شامل ہیں ۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں ۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے ، ان حالات زندگی کی روشنی میں ، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی ۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا ۔ باپ متقی پرہیزگار انسان تھے ۔ توکل و قناعت شعار ، سینہ آتش عشق سے روشن اپنے بیٹے محمد تقی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے :

"اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے ۔ اگر عشق نہ ہو تو نظم کل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی ۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے ۔ دل باختہ عشق ہونا کمال کی علامت ہے ۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں ۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے ۔"۵۵

یہی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی ، انسان ، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے :

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت ، نہ ہوتا ظہور
محبت ہی اس کارخانے میں ہے
محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت اگر کارپرداز ہو
دلوں کے تئیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلۂ شوق)
عشق ہی عشق ہے ، نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو آیا
ان نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
عشق ہے تازہ کار، تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دریائے عشق)

یہی عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی سیرت و شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور آفاقیت بھی۔ ایسی شاعری اس سے پہلے نہ اُردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد۔ آنے والے شعرا پر گہرے اثرات کے باوجود، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت پر گہرے نقوش ثبت کیے تھے۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشِ معاش میں لگ گئے۔ فکرِ معاش ان کے لیے غمِ زیست بن گیا:

فکر معاش یعنی غم زیست تا بہ کے
مر جائیے کہیں کہ ٹک آرام پائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں تھیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی، سماجی، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے حسّاس میر کو دریا دریا رلایا اور ان کی شاعری کو وہ نشتریت دی جو ان کی امتیازی صفت ہے۔ بے زری، اجڑا نگر، چراغِ مفلس، چراغِ گور، ویرانہ، صحرا، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے میں ایسے بند تھے کہ کبھی کھڑکی سے باہر آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ میر کی انا پرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے پر ڈال دیتا ہے۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے ۔ 'ذکرِ میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفاں خیز لہروں پر بہتے کبھی ڈوبتے کبھی تیرتے رہے ۔ انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا ۔ ۱۱۶۰ھ (۱۷۴۷ع) سے لے کر ۱۱۸۵ھ (۷۲ - ۱۷۷۱ع) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے ۔ مصاحبت کی ، نوکری کی ، سپاہی رہے ، میدانِ جنگ میں گئے ، سفارت کی خدمت انجام دی ، سفر کیے ، مصائب اٹھائے ، دکھ جھیلے ، فاقہ کشی کی ، دستِ سوال دراز کیا ، چھپّر میں رہے ، اپنے کو چھپّر کے تلے دبتے دیکھا ، دلی کو بار بار لٹتے دیکھا ، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بنتے دیکھا ، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلائیاں پھرتے دیکھیں ، وارن ہیسٹنگز کی لکھنؤ میں آمد اور بیگماتِ اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا ، مرہٹوں کی غارت گری ، جاٹوں کی شورش ، روہیلوں کی یورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر بنتے دیکھا ۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں فاتحانہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا ۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساسِ زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا ۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں ۔[۵۶] ہم صحبتوں میں گپ شپ اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں ۔[۵۷] دوستوں اور معاصرین پر چست کیے ہوئے فقروں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں ۔[۵۸] 'ذکرِ میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں ۔[ف] میر دنیا سے بے تعلق نہیں تھے ۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے ۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ ''کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں ۔ بعض پرانے اور تاریخی ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور پر لطف ہیں ، مگر افسوس کہ بعض ان میں سے ایسے فحش ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے . . . یہ ایک غیر متعلق چیز تھی ۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں ۔'' (مقدمہ از عبدالحق ، ذکرِ میر ، صفحہ ق) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکرِ میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں ۔ (ج ۔ ج)

کے لیے ضروری سمجھے ۔ 'نکات الشعرا' میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں ۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراتے ہیں ۔ 'اژدر نامہ' لکھ کر انھوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوتِ پیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کیڑے مکوڑے اور خود کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ کر کے میدان صاف کر دیا ۔ صرف اژدر باقی رہ گیا ۔ اس مثنوی کا جواب شاگردِ حاتم محمد امان نثار نے دیا ، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے :

حیدرِ کرّار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کاٹے چیر کر

بقا نے "دوآبہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا ۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا ۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا :

میر نے آسرا مضمونِ دوآبے کا لیا
پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبہ کر دے
اور بینی یہ بہا اس کی کہ تر بینی ہو

بقا نے "مینارِ میر" کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "مینار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں ۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ :

یہ مینارِ دزدِ بدافعال ہے جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابی ہجویں لکھیں ۔ بقا اور کمترین کی ہجویں ، خاکسار سے ان کے معرکے ، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور یقین کے بارے میں پُر کینہ رائے ، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں ۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے ، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی ۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے ۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس پُر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی ۔ جب رعایت خاں نے میر سے مراثی کے لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرانے کے لیے کہا تو انھوں نے نوکری چھوڑ دی ، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو ملازم رکھ لیا ۔ راجہ جگل کشور انھیں گھر سے بلا کر لے گیا ۔ راجہ ناگرمل نے بگڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا ۔ بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی ، مالی پریشانیوں کے باوجود ، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا ۔ نواب بہادر جاوید خاں کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور تکلیفِ نوکری سے معاف رہی ۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیریقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کرسکتا تھا ۔ ان کی بے دماغی یا بد دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ معرکۂ سکرتال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے ۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر افسانہ بن گیا ۔ تذکروں میں ان کی انانیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے ۔ مرزا مغل سبقت کو دیکھ کر یہ کہنا کہ تمھارے چہرے سے شعر فہمی معلوم نہیں ہوتی ، سخن کو ضائع کرنے سے کیا حاصل ۔ لکھنؤ جاتے ہوئے بنیے کی طرف سے منہ پھیر کر بیٹھے رہنا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا ، شاہ قدرت سے یہ کہنا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو ۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلّم الثبوت تھا ؟ اور میر کا جواب دینا ''ہر عیب کہ سلطان بہ پسندد ہنر است'' وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ یہ سب واقعات ، خواہ ان میں افسانوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو ، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انانیت کو ظاہر کرتے ہیں ۔ لکھنؤ آ کر انھیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انھیں دلّی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے ۔ لکھنؤ دلّی سے مختلف تھا ۔ یہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے :

یا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں لکھنؤ کی یہ خلقت
اے وائے یہ کیا کیا خدایا تو نے

خرابہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں (دیوان چہارم)

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا ۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آلام و مصائب ، جنھوں نے میر کو اپنے زمانے سے نامطمئن کیا ، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی انانیت و انفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ساری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور مسبّب کہا جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیضی و عرفی نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک مرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلعہ میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اندھے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلائیاں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ ، جو معاشرے کی نگران تھی ، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہِ وقت کا پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست نگر ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا پانی اب اس گڑھے میں مر رہا ہے۔ دلّی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سمجھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے ، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلّی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداسی برقرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کی سرگشتگی نے بے دل وحیراں کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں میسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی شدت کے ساتھ وہ یہی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی ”شمع آخر شب“ ہے۔ ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انھوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کرکے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بہم پہنچایا ۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم ، ساری تہذیب کا المیہ ان کی شاعری کی آواز میں در آیا ۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کرکے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا ۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ فرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے ۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے ، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرتی ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے ۔ غمِ جاناں اور غمِ دوراں میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجمانی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوۂ چرخ — اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا ۔ فارسی تو اُس مٹتی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی ۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دورِ زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی ، جس میں اس مٹتی ہوئی تہذیب کی روح بھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوباس بھی ۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا ۔ اسی لیے انھیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ع ”تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا“ ۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی ، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں ۔ میر کی شاعری ، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود ، خالص اُردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی ۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے ۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا ۔ سودا بھی انھی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے ۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے ۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی انانیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو انگریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرۂ امتیاز سمجھی جاتی ہے ۔ ان کے والد ، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں نقطۂ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں ۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی ۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خللِ دماغ سے وفات پا چکے تھے ۔ میر بھی نوجوانی ہی میں مجنون ہو گئے تھے ۔ چاندنی رات میں ایک خوش پیکر کرۂ قمر سے ان کی طرف رخ کرتا اور بے خودی کا سبب بن جاتا ۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی ۔ 'ذکرِ میر' میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی "خواب و خیال" میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے ۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا مخرج یہی دیوانگی ہے ۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی ، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے ۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور قنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عید سب نے پہنے خوشی و طرب کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بدلتے یہ لباسِ سوگواراں (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو پہلو ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکی ہیں ۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے ۔ آلڈس ہکسلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں ۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا ۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو راہِ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں
سر دیں گے لوگ اون کے پائے نشان اوپر
بڑی بلا ہیں ستم کشتۂ محبت بھی
جو تیغ برسے تو سر کو نہ کچھ پناہ کریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ جیسے ہر برٹ ریڈ نے ورڈسورتھ کی شاعری کا نفسیاتی مخرج

اس کی اس خجالت اور ملامتِ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی فرانسیسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر محسوس ہوئی تھی - اسی طرح میر کی شاعری کا مخرج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو نوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی ''خواب و خیال'' میں انہوں نے خود کیا ہے - احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک پری تمثال سے کہ ان کی عزیز تھی ، درپردہ عشق کرتا تھا -''۵۹ مثنوی ''خواب و خیال'' کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گھٹی میں پڑا تھا - غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مانوس جذبہ تھا - غمِ روزگار سے وہ پہلے ہی افسردہ تھے - غمِ جاناں اس میں اور شامل ہوگیا - ان دو شدتوں نے مل کر انہیں مجنوں کردیا - قوتِ تخیل ان کی تیز تھی - انگریزی کے رومانوی شاعر شیلی کی طرح میر کو بھی واہمے (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انھیں ایک شکل نظر آنے لگی - یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرِ جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا - 'ذکر میر' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج فخرالدین کی بیگم نے کرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہوگئے ، لیکن ''خوش معرکۂ زیبا'' سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ ''اے عزیز دشنامِ موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے - چونکہ موزونیِ طبیعت جوہرِ ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی -''۶۰ تقطیع شعر پر الفاظ کو مرتب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا ، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا - احساسِ تنہائی ، غرور و نخوت ، انا و بد دماغی ، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مالیخولیا کا لازمی حصہ ہیں - میر باطن بیں (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے شدید احساس کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے - جب سخن کی کرامت ہاتھ آئی تو یہ احساس کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساس برتری میں تبدیل ہوگیا - اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہِ وقت بھی اگر پوری توجہ

نہ دیتا تو بگڑ جاتے ۔ میر کے کردار کی تعمیر انھی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے ۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی ۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لے دل کے تاروں کو چھوتی ہے ۔ میر کہتے ہیں :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شیلی کہتا ہے :

Cradled into poesy by wrong
We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کرکے انھیں ایک مثبت صورت بھی دے دی ۔ ان کا فلسفۂ غم ، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے ، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے ۔ یہی وہ صوفیانہ انداز نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا ، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ اس میں ایک ایسی علویت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں ، اور حیات و کائنات اور انسان کے بارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں ۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدائے سخن بنا دیتا ہے ۔ میر کے سامنے انسان ، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے ۔ یہی بے اطمینانی انھیں تلاش خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے ۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی سطح پر تازہ دم رہے ۔

(۳)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیات اُردو ، جس میں بیشتر اصناف سخن موجود ہیں ، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اُردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعرا ، فیض میر ، دریائے عشق اور ذکر میر بھی تصنیف کیے ۔

''نکات الشعرا'' ، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع ہے ، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین ۹۱ اُردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے ۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کرکے بتایا ہے

کہ نکات الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۴ ہے اور اگر مخمس کے دو بند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے ۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۴ ہے ۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں ۔ تین شاعر درد ، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے ۔ درد کے ۹۲ ، کلیم کے ٦٧ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں ۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے ۔ آبرو ۴۷ ، تاباں ۴۷ ، یکرنگ ۴٦ ، یقین ۴۴ ، محسن ۳۲ ، حاتم ۲۷ ، راقم ۲۷ ۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے ۔ ناجی ۲۵ ، ولی ۲۲ ، مضمون ۱۸ ، عزلت ۱۸ ، شوق ۱۷ ، سراج ۱۳ ، خاکسار ۱۲ ۔ باقی ۸۴ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸٦ اشعار منتخب کیے گئے ہیں جن میں دردمند ، مظہر ، ہدایت ، زکی ، فغاں ، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں ۔[٦٢]

''نکات الشعرا'' کا سنہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن اندرونی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱٦۵ھ/۱۷۵۲ع میں زیر تصنیف تھا ۔ نکات الشعرا میں انند رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

''مدت سے دمہ کا مریض تھا ۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا ۔''[٦٣]

''نشتر عشق'' کے مطابق مخلص کا سال وفات ۱۱٦۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع ہے[٦۴] جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی ۔''[٦۵] احمد شاہ جمادی الاول ۱۱٦۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ع میں تخت پر بیٹھا ۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جمادی الاول ۱۱٦۴ھ سے ۱۱٦۵ھ تک ہوتا ہے ۔ اس حساب سے ''نکات الشعرا'' ۱۱٦۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ مخلص کا حال میر نے ۱۱٦۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا ۔

سید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ''حال ہی میں وارد ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے ، ہوئے ہیں ۔''[٦٦] غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق عزلت ''۲۲ جمادی الاول ۱۱٦۴ھ/۷ اپریل ۱۷۵۱ع اس بلدۂ فاخرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں ۔''[٦٧] تذکرۂ ''سرو آزاد'' ۱۱٦٦ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ع[٦٨] میں مکمل ہوا ۔ ''اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں'' کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جمادی الاول ۱۱٦۴ھ کے

کافی بعد لکھا ہے ، لیکن ''نکات الشعرا'' کے الفاظ ''تازہ وارد ہندوستان'' سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۱ع میں لکھا ہے ۔ اسی طرح نکات الشعرا میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مرقوم ہیں''[69] اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مفصل لکھے ہے ۔''[70] آرزو نے اپنا تذکرہ ''مجمع النفائس'' ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل کیا ۔[71] گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ ''نکات الشعرا'' تالیف کر رہے تھے ۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ ''دیوان قدیم'' سے کیا گیا ہے ۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میم تک تھا ۔[72] ''دیوان قدیم'' کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۴۴ھ/ ۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے ۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرحی میں ہے :

دلوں کی راہ خطرناک ہو گئی آیا
کہ چند روز سے موتوف ہے سلام و پیام

''دیوان زادہ'' نسخۂ لاہور[73] میں ۱۱۶۴ھ کے تحت درج ہے اورنسخۂ رامپور میں[74] ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے ۔ اگر ۱۱۶۴ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا ۔

زکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ :

''محمد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حقہ کی فرمائش کی تھی ۔ دو تین شعر موزوں کیے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی ۔ اب شیخ محمد حاتم نے ، جن کا ذکر کیا گیا ، اسے مکمل کیا ۔''[75]

لفظ ''اب'' (اکنوں) سے جناب امتیاز علی خان عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعرا کی یہ عبارت محمد شاہ متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی ۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مثنوی ''وصف تماکو و حقہ'' ۱۱۴۹ھ/۳۷ - ۱۷۳۶ع[76] میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی ۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''نکات الشعرا'' اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا ۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خان کے ملازم تھے ۔

گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معاف تھی۷۷ اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ فراغت انھیں بہت زمانے کے بعد میسر آ

اس سلسلے میں ایک ات اور قابلِ توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے در ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ نکات ں نہیں ہے۔ مثلاً:

سم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔''۷۸ یہ بات موجودہ نکات الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے ''اس کردار ناہنجار کو کمترین نامی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجویں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکیک اور عریاں ہیں۔''۷۹ اور ''اس ابلیس فطرتی اور شیطنت مزاجی کے جواب میں پیر خاں کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی نظمیں حسب موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ع: ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔''۸۰

(۲) مردان علی خاں مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''یہ اشعار میر محمد تقی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔''۸۱ لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول نکات الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چمنستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرۂ ریختہ گویاں اور نکات الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ''یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں''۸۲ اور اس کے بعد باسٹھ اشعار دیے ہیں۔ تذکرۂ ریختہ گویاں میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں جن میں ۱۷ شعر چمنستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور نکات الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۴۵ اشعار نکات الشعرا سے لئے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول نکات الشعرا میں سرے سے بیانؔ کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر 'نکات الشعرا' کا ایک نقش اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول نکات الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے ں

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انھیں پڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے ۔ اسی لیے شفیق نے انھیں ''گل سرسبد . . . ہر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہ ہے''[۸۳] لکھا ہے ۔ قاسم کے مجموعہ' لغز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ۔ تذکرۂ شورش اور تذکرۂ مسرت افزا میں بھی میر کی نکتہ چینی ، اعتراض اور حقارت سے شعرائے ریختہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے ۔

میر محمد یار خاکسار نے میر کے ''نکات الشعرا'' (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام ''معشوق چہل سالہ' خود'' لکھا تھا جس کا ذکر میر نے متداول نکات الشعرا[۸۴] میں کیا ہے ۔ قائم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیاں بطور مزاح ہوتی ہیں لیکن اس کی تمکنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی ۔''[۸۵] خاکسار کا تعلق مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں ''ہر بات میں مرزا جان جاں مظہر کی تقلید کرتا ہے ۔''[۸۶] مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ''از ہندی گویان قدیم است'' اور بتایا ہے کہ ''میر تقی میر عالم شباب میں اس کا منظور نظر تھا ۔''[۸۷] کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے ۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں ''میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا ، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا ۔''[۸۸] ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب یہی ہو ۔ بہرحال اس جوابی تذکرے میں ، جو اب معدوم ہے ، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر بگڑ کر میر نے لکھا ہے کہ ''بہت کمینہ پن کرتا ہے . . . چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے ۔ آتش کینہ بے سبب اتنی تیز ہے کہ اس سے کباب کی سی بو آتی ہے ۔''[۸۹]

صفدر آہ نے لکھا ہے کہ یہ ''پر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع میں میر نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا ۔[۹۰] گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے ۔ نقش اول کا اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/

۱۴ نومبر ۱۷۵۲ء[91] کو پایۂ تکمیل کو پہنچا ۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا ۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سببِ تالیف بتایا ہے کہ :

''برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصر ریختہ گویوں کے نام شامل کیے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر نکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے ۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے ۔''[92]

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے ۔ اولاً یہ کہ ہمسران کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے ۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے ۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے ۔ در اصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی ۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا ۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں ۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا ۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقۂ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا ۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے ۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے ۔ مرزا مظہر لکھ کر انہیں دے دیتے ہیں ۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ ''میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ بیان ، خواجہ محمد ظاہر خانؔ ظاہر ، شیو سنگھ ظہور ، سیتا رام عمدہ اور سلسلۂ مظہر جان جاں کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین ، میر محمد باقر حزیں اور محمد فقیہہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا . . . میر نے چُن چُن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا . . . (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصۂ شہود پر آیا ، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میاں جگن اور میر کھاسی کی تعریف کرتے اور بندرابن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیص ۔''[93] یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۹ ۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے ۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور پایۂ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشن گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں اور مخزن نکات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں شروع ہوا اور ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل ہوا۔[۹۴] یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''گلشن گفتار'' خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا۔ ع: ''کہا گلشن بزم گفتار ہے'' کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔[۹۵] مرزا افضل بیگ خان قاقشال نے بھی اپنا تذکرہ ''تحفۃ الشعرا'' ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل کیا جس کا قطعۂ تاریخ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع نکلتے ہیں۔ ع: می شود تاریخ سالش تحفۂ اصحاب شعر۔''[۹۶] عارف الدین خان عاجز نے ''قطعہ اوج کلام شعرا''[۹۷] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور نہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰ع) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشن گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ ''نکات الشعرا'' کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا نقش اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے بہت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۴ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ع)[۹۸] نے اپنا ''تذکرہ ریختہ گویاں'' ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ع کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔[۹۹] یہی صورت قائم چاند پوری کے ''مخزن نکات'' کے ساتھ ہے۔ ''مخزن نکات'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ع تک اس میں اضافے ہوتے

رہے ۔ لیکن قائم نے ''مخزن نکات'' ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ''سات سال ہوئے ہوں گے کہ دارالبقا کو سدھار گئے ۔''[۱۰۰] اشتیاق کا انتقال ''نشتر عشق'' اور ''صبح گلشن'' کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع میں ہوا ۔[۱۰۱] اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے ۔''[۱۰۲] مضمون کا سالِ وفات ، جیسا کہ تاباں کے قطعہ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے ، ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع ہے ۔[۱۰۳] اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔[۱۰۴] اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ''ابھی تک شعرائے ریختہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ماجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی ۔[۱۰۵]

یہی دعویٰ نکات الشعرا میں محمد تقی میر نے کیا ہے کہ :

''پوشیدہ نہ رہے کہ فن ریختہ میں ، جو اُردوئے معلّی شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے ، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحہ روزگار پر باقی رہیں ۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے ۔''[۱۰۶]

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''چوں کہ بندہ کے گھر کے قریب رہتے ہیں ، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے ۔''[۱۰۷] میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ ''بافقیر نیز آشنا است ۔''[۱۰۸] اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے ۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ ''نکات'' مشترک ہے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں ختم کرکے اسے شائع کر دیا ۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۴ع میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا اور ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ع تک اس میں اضافے ہوتے رہے ۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی پانچ تاریخ (۱۲ نومبر ۱۷۵۲ع) کو مکمل ہو کر شائع ہوا ۔ اس لیے شمالی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے ۔ پھر یہ تذکرہ اُردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج ، کردار ، شخصیت ، انداز فکر ، معیار شاعری ، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں ۔ اس لیے ''نکات الشعرا'' کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے ۔

فن تذکرہ نویسی کے لحاظ سے ''نکات الشعرا'' معیاری فارسی تذکروں کے پائے کا نہیں ہے ۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے ۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے ۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ''مخزن نکات'' میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ''طبقات'' میں تقسیم کرکے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں ۔ نکات الشعرا میں شعرائے دکن کو ''پربے رتبہ''[109] کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے ۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے ۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض[110] سے استفادہ کیا تھا ۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزلت سے ، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے ، بہت سی باتیں دریافت کرکے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے ۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ''اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا'' یہ کہہ کر "چونکہ وہاں کوئی معقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع ناقص یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سبب رنج و ملال بنیں''[111] دکن کے شعرا کو نظرانداز کر دیا ہے ۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت ، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں ، دکنی شاعری کی روایت ہی کا فیض ہے ۔

''نکات الشعرا'' میں حالات زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں ۔ ولادت ، وفات اور واقعات کے سنین لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے ۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے ۔ مثلاً امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں ۔''[112] یہی بات بیدل ، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے ۔ تفصیل سے میر صاحب گھبراتے ہیں جیسا کہ خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ''دماغ تفصیل ندارم ۔''[113]

اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے ۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں ۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے محسن اور رشتے دار ہیں ۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں ۔ محمد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ریختہ کے اشعار نہایت ناچیالہ ہوتے ہیں ۔ بہت گپ ہانکتا ہے ۔''[۱۱۴] محمد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مجھے (جلتے ہوئے) کباب کی بو آتی ہے ۔''[۱۱۵] احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا ۔ بیان ، مرزا مظہر کے شاگرد تھے ۔ انعام اللہ خان یقین ، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے ، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے ۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ''کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار ریختہ کا وارث گردانتے ہیں ۔ اس کی رعونت نے فرعون کی رعونت کو مات کر دیا ہے . . . شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا ۔''[۱۱۶] میر صاحب نے ہر اس شاعر کو ، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلّم تھی ، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے ۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرائے دہلی کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ھ میں جن کی عمر ۵۵ سال تھی ، میر صاحب نے ''مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع ، دہر آشنا ، غنا لدارد[۱۱۷]'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ''آشنائے بیگانہ'' لکھ کر ان کے اس شعر پر :

ہائے بے درد سے ملا کیوں تھا   آگے آیا میرے کیا میرا

یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا ، یوں اصلاح دی ہے :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں   آگے آیا میرے کیا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں قہقہہ لگایا ہے کہ ''اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے ۔'' نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے ۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے[۱۱۸] ظاہر ہے ، ۱۱۶۲ھ ، ۱۱۶۳ھ اور ۱۱۷۰ھ میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں ۔ اس تذکرے میں یہی برتاؤ یکرو ، قدر ، ثاقب ، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے ۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت ، خود پرستی ، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے ۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

ہاں معانی کا کوئی خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں ۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے ۔[۱۱۹] اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے ۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو ، مضمون ، ناجی ، یکرنگ ، یقین ، سجاد ، خاکسار ، ٹیک چند بہار کے اشعار پر دی ہے ۔ قرائن بتاتے ہیں کہ نکات الشعرا کے نقش اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا ۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زیرِ اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو ''سہوِ کاتب'' قرار دیا ۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر دنیا میں
زیرِ ایراد میر صاحب ہے
ہر ورق ہر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے ۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کرکے :

میرا جلا ہوا دل مژگاں کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچتے ہو

یہ لکھا کہ ''اگرچہ کہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے ، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو ، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے ، میں قابلِ معافی سمجھتا ہوں ۔'' اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے ۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن پا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں ۔ یہ ایک ایسا احساسِ برتری ہے جس میں ''میں'' کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے ۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے :

شعرِ مضمون	:	میرا پیغام وصل اے قاصد کہو سب سے اسے جدا کرکے
اصلاحِ میر	:	میرے پیغام کو تو اے قاصد کہو سب سے اوسے جدا کرکے
شعرِ یکرنگ	:	اس کو مت بوجھو سجن اوروں کی طرح مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے
اصلاحِ میر	:	مت تلوّن اس میں سمجھیں آپ سا مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے
خاکسار کا شعر تھا	:	خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر نے لکھا کہ ''اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ''بیمار کیا'' کی جگہ ''گرفتار کیا'' ہونا چاہیے۔''۱۲۰

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ پن میں

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر ''خوش نصیبی'' کے بجائے ''خوشی معاشی'' کر دیا جائے تو شعر زیادہ بامزہ ہو جائے۔''۱۲۱

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے کی کوشش یہی اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ کہہ دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات، خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔ ''نکات الشعرا'' میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔

''نکات الشعرا'' میں مختلف شخصیتوں کے تاثراتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔ میر کو چند لفظوں کی مدد سے جیتی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ''مظہر تخلص ، مردیست مقدس مطہر درویش عالم صاحب کمال شہرۂ عالم بے نظیر معزز مکرم'' یا اُمید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''شاعر غرائے فارسی . . . لکتہ پرداز ، بذلہ سنج ، یار باش ، خوش اختلاط ، ہمیشہ خندان و شگفتہ رو'' یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ''حریف ظریف بشاش بشاش ہنگامہ گرم کن مجلسہا ، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش فکر ۔'' ناجی کے بارے میں ''جوانے بود آبلہ رو ، سپاہی پیشہ ۔'' سودا کے بارے میں ''جوالیست خوش خلق و خوش خوئے ، گرم جوش ، یار باش ، شگفتہ روئے ۔'' درد کے بارے میں ''شاعر زورآور ریختہ ، در کمال علاقگی وارستہ ، خلیق ، متواضع ، آشنائے دوست ، شعر فارسی ہم می گوید'' تو شخص مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم بے باک ، تلخ اور زہر میں بجھا ہوا ہے ۔ انھیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا آتا ہے ۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے ۔ عشاق کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ایک شخص ہے کھتری ، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے'' ۔ قدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اس کی زبان آوارہ لوگوں کی زبان ہے ۔'' عاجز کے بارے میں کہتے ہیں ''اخلاق سے گرا ہوا ، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے ۔'' قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ''اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے ۔'' یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے ۔ آبرو یک‌چشم تھے ۔ اس بات کو مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ''دجال صفت دنیا کی بے توجہی کے باعث اس کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی ۔'' یہاں بظاہر روزگار کو دجال شعار کہا گیا ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف جاتا ہے ۔ میاں شرف الدین مضمون ، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے ، آرزو کے حوالے سے انھیں ''شاعر بیدانہ'' لکھا ہے ۔ حاتم کو ''آشنائے بیگانہ'' کہا ہے ۔ یکرو کو ''ہیچمدانِ فن ریختہ'' لکھا ہے ۔ ثاقب کے بارے میں ''ہر چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا'' لکھا ہے ۔ فضل علی دانا ، جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے ، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے محفل میں آئے ۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ''یارو ہولی کا ریچھ آیا'' اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ ''القصہ دانا عجب آدمی ہے ، کبھی کبھی فقیر سے ملاقات کے لیے آتا ہے ۔'' اس عبارت میں جو

تحقیر آمیز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے ۔ میاں صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ''جوانے بے تمکینے نہ متمکن ۔'' غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی ''الکن'' تخلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انھیں ''رندِ باغاتی'' کہتا ہوں ۔ راجہ ناگرمل کو ، میر جن کے سترہ سال نوکر رہے ، فغاں کے حوالے سے ''گھی کی منڈی کا سانڈ'' لکھا ہے ۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور تن و توش سامنے آ جاتے ہیں ۔ حکیم معصوم کو ''گاو گجراتی''ف کہا ہے ۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر ، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف ، ایک ہنگامہ پرور ، محفل آرا ، مجلس پسند ، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔

نکات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریۂ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے :

(۱) میر ایہام گوئی کو ، اپنے معاصروں کی طرح ، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے ، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے ، بار بار کیا ہے ۔

(۲) وہ شاعری کے پیرایۂ اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں ۔ ''عرصۂ سخن وسیع است''[۱۲۲] کے یہی معنی ہیں ۔ تاباں کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے ۔''

(۳) اُردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن ، بحور و اوزان ، لہجہ و آہنگ ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے ۔ میر کے اس اندازِ نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف ۔ شاہ تراب بیجاپوری کا ایک شعر ہے :

گاؤ گجراتی کہنہ لنگ لاغر
مسخر خشک قاق ہے منکر

دیوانِ شاہ تراب (قلمی) ، ص ۴۰۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ''یہ تمام فارسی مضامین کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا ۔''۱۲۳ میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو دکن سے شمال آئی ہے ۔

(۳) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں :

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا ، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے ۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے جیسے معز فطرت کے ہاں ہے ۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں ، ایسا کرنا قبیح ہے ۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں ۔ ایسی تراکیب ، جو زبان ریختہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق ہیں ، وہ جائز ہیں اور جو ریختہ میں نامانوس ہیں ان کا استعمال معیوب ہے ۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود یہی راستہ اختیار کیا ہے ۔

(ہ) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن اب اسے پسند نہیں کیا جاتا ، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں ۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے ۔

(و) ایک انداز فن ریختہ کا وہ ہے جسے خود انھوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تجنیس ، ترصیع ، تشبیہ ، صفائے گفتگو ، فصاحت ، بلاغت ، ادا بندی ، خیال وغیرہ پر حاوی ہے ۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے محظوظ ہوتے ہیں ۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے ۔ انھیں فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے ۔ اس ''تذکرے'' کے وقت میر کی عمر تیس سال تھی ۔

فیض میر : محمد تقی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے انھوں نے

اپنے بیٹے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا ۔ سببِ تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

''فقیر حقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترسل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے پانچ بہت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ''فیضِ میر'' رکھا ہے ۔''[۱۲۴]

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے ۔[۱۲۵] علی ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا ۔[۱۲۶] فیض علی سے ہم پہلی بار ''ذکرِ میر'' میں اُس وقت متعارف ہوتے ہیں جب میر ، اعظم خاں پسر اعظم خان کلاں سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں ۔ اعظم خاں اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے ۔ ملاقات کے دوران ہمشیرہ سعید الدین خاں ، خان سامان کی ملازمہ حلوے کا خوان لے کر آئی تو اعظم خاں نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے ۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خاں نے کہا ''آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آئے گا ۔''[۱۲۷] صفدر آہ نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۱۱۶۲ھ/۴۹ - ۱۷۴۸ع متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ''فیض میر'' کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہونی چاہیے لہٰذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۷۴ھ یا ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع یا ۱۷۶۲ع) ہونا چاہیے ۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے ۔[۱۲۸]

''فیض میر'' میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقیروں کے محیر العقول واقعات و کرامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے عینی شاہد تھے ۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساما کے ، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے ، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے ، چوتھی حکایت میں اسد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مردِ کامل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں ۔ لکھتے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر پیرایہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں ۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفۂ تصوف اور وحدت الوجود کے چند مسائل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں ۔ ان میں سے چند یہ ہیں[۱۲۹] :

(۱) ''اگر تمھارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو ۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو ۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو ۔'' (ص ۲۲ ، ۲۳)

(۲) ''یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے ۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا ۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات پر کہ جو جلد آگاہ نہیں ہوتا ۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو ۔ وقت جو بھاگا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو ۔'' (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ''موت کا مرحلہ جس کو در پیش ہو وہ کیوں نہ روئے ۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایۂ جان ، جو دلوں کا مقصد ہے ، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے ۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے ۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے ۔ اس کے سازِ وحدت میں آہنگ ہے ۔ وہ پردۂ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے ۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے ۔'' (ص ۲۶)

(۴) ''محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے ۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے ۔'' (ص ۲۹)

(۵) ''فقیر نے کہا قدر سے کوئی چارہ نہیں ۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا ۔ طبیب نے پرہیز کی سخت تاکید کی ۔ اس نے کہا کہ یہ امر تقدیری ہے یا غیر تقدیری ۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا ، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا ۔'' (ص ۳۲)

(۶) ''لذت کسی خوشگوار چیز کے پانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز پانے میں ۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے ۔ چنانچہ باصرہ کو محبوب کے دیدار میں اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے ۔ شے مدرک جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے ۔ پس چونکہ ذات و صفاتِ واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرک نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں ۔'' (ص ۳۶)

(۷) ''روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے ۔ بعث و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا ۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے ۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے ۔" (ص ۳۸)

(۸) "اگر شوق حدِ کمال پر ہے تو عاشق منزلِ وصال پر ہے ۔ جس قدر شوق میں قصور ہے اسی قدر راہ دور ہے ۔ شوقِ کامل مقصودِ دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے ۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت ۔ اگر تو اس کے کمالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حقیقتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو عینِ وبال ہے ۔ سن ! دنیا ایک گزرگاہ ہے ۔ یہ منزل نہیں ہے ، راہ ہے ۔ لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں ۔ زادِ راہ کی فکر کرنی چاہیے ۔" (ص ۳۹)

"فیض میر" میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آئے ہیں ۔ اسی قسم کی تعلیم ، جیسا کہ "ذکرِ میر" سے ظاہر ہوتا ہے ، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی ۔ یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں ۔ "فیض میر" میں میر کی طرز نگارش "نکات الشعرا" کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے ۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ بامحاورہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی ۔ اس میں مسجع و مقفی عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہائے لیے جاتی ہے ۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے ، جو عام طور پر مقفی ہیں ، طرز ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں ۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ "چراغ نثرش روشن"[۱۳۰] اور 'فیض میر' کی نثر روشن چراغ ہے ۔

دریائے عشق (نثر فارسی) : "دریائے عشق" میر کی مشہور اُردو مثنوی ہے ۔ میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے ۔ مثنوی دریائے عشق (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اُردو مثنوی کا روپ دے دیا ۔ مثنوی "دریائے عشق" کے سارے جزئیات "دریائے عشق" (نثر) میں موجود ہیں ۔ رضا لائبریری رامپور کے مخطوطے (کلیاتِ میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی ، ذکرِ میر اور فیض میر بھی شامل ہیں ۔ دریائے عشق (نثر) مثنوی دریائے عشق سے

پہلے بطور تمہید شامل کی گئی ہے ۔ امتیاز علی خاں عرشی نے میر کی اس نثر فارسی کا پورا متن شائع کردیا ہے ۔[131]

ذکر میر : ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعۂ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں ۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے ''نکات الشعرا'' اور ''فیض میر'' کی طرح فارسی میں لکھا ہے ۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لے لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعۂ اظہار تھی ۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے ، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکے ۔ ''ذکر میر'' میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے ۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات ، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں ''ذکر میر'' میں ملتے ہیں ۔ اس اعتبار سے ذکر میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے ۔

''ذکر میر'' کے اب تک کئی مخطوطے دریافت ہو چکے ہیں ۔ ایک ''نسخۂ اٹاوہ'' ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اُردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ ''اُردو'' اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی ۔ بعد میں 'ذکر میر' کے فارسی متن کو مرتب کرکے ۱۹۲۸ع میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اُردو سے شائع کیا ۔ نسخۂ اٹاوہ ۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے ۔ اُس وقت میر (م ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ع) زندہ تھے ۔ اس میں سالِ تصنیف کا قطعۂ تاریخ یہ ہے :

مسمی بہ اسمے شد ایں یادگار   کہ ایں نسخہ گردد بعالم سمر
ز تاریخ آگہ شوی بے گماں   فزائی عدد بست و ہفت ار برآں

''ذکر میر'' سے ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع برآمد ہوتے ہیں ۔ اس میں بست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳ - ۱۷۸۲ع نکلتا ہے ۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۶۰ سال بتائی ہے ـــــ ''عمر

غزیز بشصت سالگی گشید''۱۳۲ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ھ کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں ۔ آخری واقعہ مرہٹوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع کا واقعہ ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ/ ۸۳ - ۱۷۸۲ع کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے ۔ لیکن نسخۂ لاہور ، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا ، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ع کا لکھا ہوا ہے ۔ قطعۂ تاریخ تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے :

ع ''فزائی دہ و شش عدد ار بران''۱۳۳

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰ + ۱۶ = ۱۱۸۶ھ میں مکمل ہوئی ۔ خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ''پنجاہ'' سال۱۳۴ بتائی ہے ۔ نسخۂ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں ۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ 'ذکر میر' کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے : آنچہ از اسلوب معلوم می شود حسام الدین خاں در اصل از میان رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زندہ نخواہید گزاشت وگرنہ اختیار در دست اوست . . .'' نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح ہے ۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے ۔ 'ذکر میر' کا یہ نسخۂ رامپور کلیاتِ میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۳۶ھ/۱۳ مارچ ۱۸۲۱ع کو مکمل کیا ۔ نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکرِ میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے ۔ قطعۂ سالِ تصنیف نسخۂ رامپور میں شامل نہیں ہے ۔

ذکرِ میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے مقدمہ 'فیضِ میر'۱۳۵ میں کیا ہے ۔ ذکرِ میر کا ایک نسخہ شاہانِ اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی 'وضاحتی فہرست' میں کرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی میں بھی 'کلیاتِ میر' کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی نثر کی چند تصالیف بھی شامل ہیں ۔۱۳۶ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے ۔۱۳۷

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، میر معرکۂ سکرتال میں راجہ ناگر مل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے ۔ معرکۂ سکرتال ۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ع کو ہوا اور ضابطہ خاں بھاگ گیا ۔ اس کے بعد میر دلی آکر خانہ نشین ہوگئے ۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انھوں نے

"ذکر میر" لکھنی شروع کی ۔ ذیقعد گیارھواں مہینہ ہے اس لیے "ذکر میر" ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ع میں لکھی گئی ۔ اس کی تصدیق جہاں نسخۂ لاہور کے قطعہ سال تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے "سبب تالیف" میں خود بھی بیان کردیا ہے :

> "فقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشۂ تنہائی میں بے یار و مددگار تھا ۔ میں نے اپنے حالات ، سوانح روزگار ، حکایات اور روایات شامل کرکے لکھے اور اس نسخے کو ، جو ذکر میر سے موسوم ہے ، لطائف پر ختم کیا ۔"[۱۳۸]

اس وقت میر کی عمر ، جیسا کہ انھوں نے خود بتایا ہے ، پچاس سال تھی ۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کرکے اور قطعۂ سال تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کرکے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ع کر دیا ۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا ۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا ۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی ، لیکن عبارت کے لفظ "شصت" (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی ۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ "آغاز کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاماں میں قلمبند ہوا ۔ محض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ سطر ۴) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرض تحریر میں آیا ۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں . . . خاتمہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳) ۔ لطائف چونکہ نسخۂ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالۂ قلم ہوئے ہیں ۔"[۱۳۹] ذکر میر کا بڑا حصہ کاماں میں لکھے جانے کا کوئی معقول ثبوت نہیں ہے ۔ نسخۂ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ "احوال فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدردان موجود نہیں ہے اور عرصۂ روزگار بہت تنگ ہے "[۱۴۰] یہی بات سامنے آتی ہے کہ 'ذکر میر' دلی میں لکھی گئی ۔ راجہ ناگر مل کے ساتھ وہ کاماں سے ۱۱۸۵ھ/ ۷۲-۱۷۷۱ع میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آتے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکۂ سکرتال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے ۔

یہی وہ زمانہ ہے جب انھیں حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ معرکۂ سکرتال (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء) ہجری سال کے گیارھویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میر ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ء میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی ۔

''ذکر میر'' لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ بیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن ، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے ، جنھوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا ، اظہار نفرت کرکے اپنے سارے رشتے ناتے کاٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احسانات پر پانی پھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پرخاش کا تحریری انتقام لے سکیں ۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں آرزو سے الگ ہوگئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک باا‌ثر شخص تھے ۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آتیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے ۔ جب ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء میں ، جیساکہ ذکر میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے ، انھوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا ۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انھیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء کے آخر میں وہ خانہ نشیں ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا ۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا ۔ دوسرا مقصد اس تالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک یگانۂ روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں ۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے ۔ ''ذکر میر'' پڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے ۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات ''ذکر میر'' میں بیان نہیں کیے ہیں ۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے ۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر ہچکولے کھاتے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا ۔ بیچ بیچ میں ضمناً ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں ۔

جیسے 'نکات الشعرا' کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنھیں دوسروں کی پگڑی اچھالنے ، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے ، اسی طرح 'ذکر میر' میں وہ ایک کینہ پرور ، بدلہ لینے والے ، اپنوں کو آسمان پر چڑھانے اور دشمنوں کو پاتال میں پہنچا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معاف کا خانہ نہیں تھا ۔ اسی انداز نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے ۔ مثلاً میر نے احسان اللہ فقیر سے اپنے چچا امان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے ۔[۱۴۱] میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خاں قدم بوسی کے لیے حاضر ہوا تھا ۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے ۔ ''تاریخ ہندی'' سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خاں کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۴ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ع کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۱۱۳۵ھ/۲۳ - ۱۷۲۲ع میں ہوئی ۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں ۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انھوں نے امان اللہ سے سنا ہوگا ۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو ۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں ، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں ؟

''ذکر میر'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سنین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے ، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخ وفات ''بیست و یکم رجب''[۱۴۲] (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں ۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گڈمڈ ہوگئے ہیں ۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہوگئے ہیں ۔

'ذکر میر' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خاں ، نواب بہادر جاوید خاں ، مہا نرائن ، راجہ جگل کشور ، راجہ ناگر مل ، رائے بہادر سنگھ ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہوگئے ۔ 'ذکر میر' سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصوف کی طرف میر کا رجحان ، اپنے والد اور چچا کے زیر اثر ، بچپن سے تھا ۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں ،

'ذکر میر' میں انھی کی وضاحت کی ہے۔ ''نکات الشعرا'' کی طرح ''ذکر میر'' کے مطالعے سے بھی ''آبِ حیات'' کی وہ تصویر، جو محمد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

''ذکرِ میر'' کا اندازِ بیان شگفتہ، رواں اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے ہندوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔

اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا یہاں دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ ''ذکرِ میر'' کے آخر میں جو لطائف[۱۳۳] میر نے دیے ہیں اور جنھیں ''ذکرِ میر'' کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و فحش کہہ کر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند یہاں درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ بسورتے ہوئے میر کے بجائے ایک زندہ، جیتے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے:

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۂ فاتحہ کے ساتھ سورۂ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمھاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔''

(۲) ''ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا . . . اس مردے کے ورثا نوحہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ تجھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا ''میرے گھر لے جا رہے ہیں؟'' یہ لطیفہ بادشاہِ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔''

(۳) ''ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا ''تجھے کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔''

(۴) ''ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاشِ معاش میں دہلی آیا اور فاقے کرتے کرتے کمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۂ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی تختی پر بخط جلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ''سبحان اللہ ! گردشِ ایام نے بیچاری سورت 'قل' کو بھی اس کے اصلی حال پر نہ رہنے دیا۔ اس قدر لاغر کردیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔''

(۵) ''ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ پوچھا کہ کیا نام ہے؟ جواب ملا ''ابو جہل''۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پیغمبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس برگزیدۂ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ''وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔''

(٦) ''الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مدایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عمائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا ''میں نے سنا ہے کہ تمھارے پاس مال و دولت بہت ہے۔'' اس نے جواب دیا ''آپ کے قربان جاؤں، آپ نے یہ تو سن لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔'' بادشاہ ہنسا اور محجوب ہوگیا۔''

(۷) ''ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد یار خاں بخشی نواب بہادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنے بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہوگیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے کہا ''اس کی تفصیل بتائیے۔'' کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بند بھاری ڈنڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے بہادر! اس تن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم نام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوان سے دو سو مضامین پوچ عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوہانِ روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوان سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کلیم بے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا ۔"ف

(۸) ""ملا" فرج اللہ خوشتر دہلی آیا ۔ یہاں میاں ناصر علی کے اشعار کا غلغلہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا ۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا ۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے ؟ کہا 'فرج اللہ' ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے ۔ جب "ملا" نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دانستہ طور پر کہا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی مہربانی ہوگی ۔ انھوں نے سر جھکایا اور کہا ""ذکر اللہ"" "ملا" بہت بے مزہ ہوا اور کہا "لعنت اللہ ۔""

(۹) "ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی ۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں ؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں 'چہار عنصر' لکھ رہے ہیں ۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کیوں ضائع کر رہے ہو ۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے ۔ اپنی پنج روزہ عمر کو ضائع نہ کریں ۔""

یہ لطیفے میر نے ""برائے خاطرِ دوستاں"" لکھے ہیں ۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ پہلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا ۔ ""ذکرِ میر"" میر کی زندگی ، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے ۔

دیوانِ فارسی : میر کا دیوانِ فارسی اب تک شائع نہیں ہوا ۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں ۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے ۔[۱۳۴] ایک مخطوطہ کلیاتِ میر کے ساتھ رضا لائبریری رامپور میں ہے ۔[۱۳۵] ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۂ سبحان اللہ میں محفوظ ہے ۔[۱۳۶] ایک نسخہ شاہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں مخزون ہے ۔[۱۳۷]

ف۔ یہی لطیفہ بہادر علی چھبرامؤی کی کتاب ""قصر اللطائف"" کے حوالے سے خیراتی لال بے جگر نے ""تذکرۂ بےجگر"" میں بھی درج کیا ہے ۔ مفہوم یہی ہے ، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرۂ بے جگر ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری ، ص ۳۰) ۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انھیں بہت بعد میں آیا ۔ اسی لیے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخۂ رامپور کے حاشیے پر ، جسے میر کے مربی راجہ ناگرمل کے لیے جسپت رائے کھتری نے گومہیر میں ۱۱۷۸ھ/ ۶۵ - ۱۷۶۴ع میں نقل کیا تھا ، میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے ۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ''میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا ۔ مصحح نے نئے ورق داخل کرکے ، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں ۔''۱۴۸ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے ۔ خود اس عبارت سے ، جو مجمع النفائس کے محولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے ، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی ۔ وہ عبارت یہ ہے :

> ''اول اول اشعار ریختہ کی ، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کو کہتے ہیں ، بہت مشق ، کی چنانچہ شہرۂ آفاق ہے ۔ اس کے بعد بطرزِ خاص اشعارِ فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو اربابِ سخن اور اس فن کے جاننے والوں کو بہت پسند آئے ۔''۱۴۹

فارسی انشا کا یہ انداز میر کے اندازِ انشا سے ملتا ہے ۔ اس عبارت میں ''اشعار ریختہ کہ بزبانِ اُردو شعریست بطرزِ فارسی'' کا ٹکڑا کم و بیش وہی ہے جو 'نکات الشعرا''۱۵۰ میں میر نے لکھا ہے ۔ ممکن ہے مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی ، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے :

> ''اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے کم نہیں کہتے ۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کردی تھی ۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا ۔''۱۵۱

مصحفی کا تذکرہ ''عقد ثریا'' ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوا ۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آئے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ ''می گفت'' کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحفی سے کہی تھی - مصحفی اس وقت لکھنؤ میں تھے[۱۵۲] اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے -[۱۵۳] یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے، یقیناً ۱۱۹۹ھ سے پہلے کی بات ہے - ۱۱۷۸ھ/ ۶۵ - ۱۷۶۴ء میں ''مجمع النفائس'' کے محولہ بالا نسخے (مخزونہ رامپور) میں میر کا ذکر بحیثیتِ فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا چاہیے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ع) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۶۵ - ۱۷۶۴ع) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور وہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے -

میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے - وہ اُردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے - ان کی فارسی شاعری کا رنگ اُردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اُردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں - مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:[۱۵۴]

میر کے فارسی اشعار

ندیدم میر را در کوئے او لیک　　غبارے ناتوانے با صبا بود
گل و آئینہ و مہ و خورشید　　ہر کسے را بسوئے تو دارد
غلط کردم کہ رفتم . . . از خود　　ندانستم درین قالب خدا بود

دوش بر شعر ترے در رقص آمد جانِ ما
چون نظر کردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
بر سر ما بدم نزع رسیدی بعبث
ما کجائیم ؟ تو تصدیع کشیدی بعبث
میر جائے کہ بہ نیرانِ محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کفِ خاکِ آنجا
دل می کشد بہ صحرا ہنگام کار آمد
شوریست در سرِ من شاید بہار آمد
وے در سینہ من قطرۂ خونے بود است
چون بچشم آمد از شیوۂ طوفان دیدم
ہرچند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دیدار عام مـی شود امّا نمـی شود
منعم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعمیر
سال ہا ساختہ جاہ و مکان آخر ہیچ

میر کے اُردو اشعار

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن — غبار اک ناتواں سا کوبکو تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ تھا — جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا — نہ سمجھا میں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سماع تھا کل خانقاہ میں
وہ آج میں سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہونٹوں پہ مرے جب نفس باز پسیں تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واں جاکے صبح دیکھا مشت غبار پایا
اک موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی
جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا
موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں
کب درمیاں سے وعدۂ دیدار جائے گا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنایا
پر آپ کوئی رات ہی مہماں رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اُردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گھلاوٹ، سوز اور نشتریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح : ع ”فارسی بیں تا بہبینی نقشہائے رنگ رنگ“ کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواج زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گویوں میں شمار نہیں کرتے۔“[155] آسی نے لکھا ہے کہ ”میر صاحب نے یہ دیوان خانہ پری کے لیے کہا تھا۔[156] لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

انھوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کردی ۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے ، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے ۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں ۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۳ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا یے کے اشعار شامل ہیں ۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۳ھ/ ۸۹ - ۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانہ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے ۔ اس دیوان میں ''وہ تمام اشعار درج ہیں جو انھوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں ۔''[157] اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں مبتلا نے اپنے تذکرے ''گلشن سخن'' میں دی ہے ۔ مبتلا نے میر کا حال ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا [158] جس کے معنی یہ ہوئے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی مروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی ۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا ۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ''طبقات الشعرا'' ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے ۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ''از غزلیات تازہ اوست کہ بابت راقم الحروف نوشتہ''[159] کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے ۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا ۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ ادارہ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں ۔''[160] پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی ، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے ، دیوان اول و دوم شامل ہیں ۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم ، اپنی ابتدائی صورت میں ، ۱۱۸۹ھ/ ۷۶ - ۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں ۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا ۔ اس میں لکھنؤ کا کوئی ذکر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ذکر کئی اشعار میں ملتا ہے ۔

دیوانِ سوم : مصحفی کا تذکرۂ ہندی ۱۲۰۱ھ — ۱۲۰۹ھ/ (۱۷۸۶ع — ۱۷۹۴ع) کے درمیان لکھا گیا ۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ''چہار دیوانِ ریختہ او خامہ فکرش ریختہ'' یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ع تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے ۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ھ تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ھ سے ۱۲۰۰ھ تک لکھنؤ میں کہا ۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا ۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں ۔ دلی اور لکھنؤ دونوں کا ذکر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلّی دونوں اگر ہیں خراب
پہ کچھ لطف اُس اجڑے نگر میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں پیلی بھیت
دلی کے لکھنؤ کے خوش اندام خوب لیک
راہِ وفا و مہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں ، مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۱ھ — ۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶ع — ۱۷۹۴ع) میں میر کے چار دواوین کا ذکر کیا ہے ۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ع تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا ۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ''ایک نسخہ کتب خانۂ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی تجلی نے لکھا ہے ۔ تجلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ع سے بہت پہلے نقل کیا ہے''[۱۶۱] جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے ۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ ، دلی سے آیا ، یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

خرابہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا ، سراسیمہ نہ آتا یاں

دیوان پنجم : تکملۃ الشعرا میں ، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا[۱۶۲] ، میر کے پانچ دواوین کا ذکر ملتا ہے ۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۴-۱۸۰۳ع میں میر کے پانچ دواوین کی اطلاع دی ہے ۔[۱۶۳] ''عمدۂ منتخبہ'' میں ، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۰ع اور ۱۸۰۹ع کے درمیان لکھا گیا ، میر کے پانچ دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے ۔[۱۶۴] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخۂ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے پانچ دواوین یعنی دیوان دوم ، سوم ، چہارم ، پنجم اور ششم شامل ہیں ۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے ۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا ۔

دیوانچہ : دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ ''سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات یافت ۔ شش دیوان و یک دیوانچہ ۔''[۱۶۵] میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ع کا واقعہ ہے ۔ ''سہ چہار سال شدہ'' کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ع میں لکھا گیا ۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا ۔ یہ نایاب ہے ۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ''دیوان زادہ'' کا بھی ذکر آتا ہے ۔ شاہ کمال نے 'مجمع الانتخاب' میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ''انتخابِ دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند ۔''[۱۶۶] یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا ۔ یہ بھی نایاب ہے ۔

تعینِ زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نئے راستے ضرور نکلتے ہیں ۔ تعینِ زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے ۔

کلیات میر پہلی بار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ع/۱۲۲۶ھ میں ، میر کی وفات کے ایک سال بعد ، اردو ٹائپ میں شائع ہوا ۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں ۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعدادِ اشعار علی الترتیب ۴۲۹۶ + ۲۳۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۲۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۳۴۱ ہے ۔ ان کے علاوہ فردیات ، مربع ، رباعیات ، ترجیع بند ، ترکیب بند ، مسدس ، مخمس ،

مثلث ، مثنویاں ، ہجویات ، ساقی نامہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل ابیات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیاتِ میر میں کل ۴۰۲۸۷ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکرّر آئے ہیں اور دوسروں کے ۱۵ اشعار فارسی اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیاتِ میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے ۔[۱۶۷] آج تک یہی نسخہ ، کسی نہ کسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیاتِ میر کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیفِ میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخِ محمدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم معتمد خان دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۰۰ ، جلد ۲ حصہ ۲ ، مطبوعہ شعبۂ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹۶۰ع ۔

۲۔ ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳ - ۴ ، انجمن ترقیٔ اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۳۔ عکس ورق مطبوعہ 'دیوانِ میر : مخطوطہ ۱۲۰۳ھ ، مرتبہ اکبر حیدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ع ۔

۴۔ ایضاً ۔

۵۔ ذکرِ میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ "ف" ۔

۶۔ دلی کالج میگزین : میر نمبر ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹۶۲ع ۔

۷۔ انتخاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، بدایوں ۱۹۳۰ع ۔

۸۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۲۶ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۹۔ دیوانِ ناسخ : دیوان دوم ، ص ۲۴۰ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۷۲ع ۔

۱۰۔ قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون "کچھ میر کے بارے میں" محمد علی خان ، صاحبِ "تاریخ مظفری" کی دوسری کتاب "تالیف محمدی" نسخۂ پٹنہ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دیے ہیں اور مادہ تاریخ "شیخ مومنین

باسط'' ۱۱۷۸ھ بھی دیا ہے ۔ نقوش شمارہ ۳۳ ، ۳۴ ، ص ۴۰ ، لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۱۱۔ ذکرِ میر : ص ۶۲ ۔ ۱۲۔ تاریخِ محمدی : ص ۱۰۶ ۔

۱۳۔ مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۰ ، نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع ۔

۱۴۔ ذکرِ میر : ص ۶۳ ۔ ۱۵۔ ذکرِ میر : ص ۶۸ ۔

۱۶۔ ۱۷۔ ذکرِ میر : ص ۶۳ ۔ ۱۸۔ ذکرِ میر : ص ۶۴ ۔

۱۹۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع ۔

۲۰۔ ایضاً : ص ۴ ۔

۲۱۔ ۲۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۲ ۔ مجلس ترقیٔ ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۲۳۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقیٔ اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۲۴۔ مجموعۂ نغز : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۳۰ ، نیشنل اکاڈمی دہلی ۱۹۷۳ع ۔

۲۵۔ دو تذکرے (جلد دوم) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع ۔

۲۶۔ عکس صفحہ مطبوعہ دیوانِ میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ع ۔

۲۷۔ کلیاتِ میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۲۲ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ع ۔

۲۸۔ ذکرِ میر : ص ۶۷ ۔ ۲۹۔ نکات الشعرا : ص ۲۹ ۔

۳۰۔ تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبۂ مشفق خواجہ ، (جلد اول) ، ص ۱۴۰ ، مجلسِ ترقیٔ ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع ۔

۳۱۔ ذکرِ میر : ص ۶۷ ۔

۳۲۔ ''کچھ میر کے بارے میں'' : قاضی عبدالودود ، ص ۲۳ ، نقوش ، شمارہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور ۔

۳۳۔ ذکرِ میر : ص ۷۰ ۔ ۳۴۔ ذکرِ میر : ص ۷۱ ۔

۳۵۔ مفتاح التواریخ : ص ۳۲۳ ۔ ۳۶۔ ذکرِ میر : ص ۷۳ ۔

۳۷۔ ذکرِ میر : ص ۷۵ ۔ ۳۸۔ ذکرِ میر : ص ۸۸ ۔

۳۹۔ ذکرِ میر : ص ۷۸ ۔ ۴۰۔ ذکرِ میر : ص ۹۹ ۔

۴۱- ۴۲- ذکرِ میر : ص ۱۰۳ - ۴۳- مفتاح التواریخ : ص ۳۴۶ - ۳۴۷ -

۴۴- ذکرِ میر : ص ۱۲۲ - ۴۵- ذکرِ میر : ص ۱۳۵ -

۴۶- سوانحاتِ سلاطین اودھ : (جلد اول) ، سید محمد میر زائر ، ص ۸۱ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ع -

۴۷- ذکرِ میر : ص ۱۳۸ - ۱۴۰ -

۴۸- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، مرتبہ شبلی نعمانی ، ص ۲۱۰ ، لاہور ۱۹۰۶ع -

۴۹- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۰۵ ، پٹنہ ۱۹۵۸ع -

۵۰- اس دلچسپ بحث کے لیے دیکھیے 'میر اور میریات' : صفدر آہ ، ص ۱۱۱ - ۱۱۳ ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ع -

۵۱- ذکرِ میر : ص ۱۳۸ - ۵۲- ذکرِ میر : ص ۱۴۰ -

۵۳- تاریخ وفات ''ابن تربت نجف'' سے ۱۱۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں - یہ الفاظ ان کی تربت پر کندہ ہیں - مفتاح التواریخ : ص ۳۵۹ -

۵۴- ''کچھ میر کے بارے میں'' : نقوش شمارہ ۳۵ ، ۳۹ ، لاہور -

۵۵- ذکرِ میر : ص ۵ ، ۶ - ۵۶- نکات الشعرا : ترجمۂ امید ، ص ۷ -

۵۷- ایضاً : ترجمۂ سلام ، ص ۱۴۱ - ۵۸- ایضاً : ترجمۂ فغاں ، ص ۷۸ -

۵۹- تذکرۂ بہارِ بے خزاں : احمد حسین سحر ، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، ص ۹۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۶۰- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۱۴۰ ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۶۱- نکات الشعرا : نسخۂ پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ ضیا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل نہیں ہے -

۶۲- معاصر ۱۵ ، ص ۸ ، ۹ - مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ ، نومبر ۱۹۵۹ع -

۶۳- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۶۴- نشترِ عشق : از حسین قلی خاں ، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور -

۶۵- سفینۂ ہندی : ص ۱۹۹ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ۱۹۵۸ع -

۶۶- نکات الشعرا : ص ۹۸ -

۶۷- سرو آزاد : بہ سعی عبداللہ خان ، ص ۲۳۶ ، کتب خانہ آصفیہ ، حیدرآباد ۱۹۱۳ع -
۶۸- سرو آزاد : ص ۴ ، "نشاند آزاد سرو سبز تازہ" سے ۱۱۶۶ھ برآمد ہوتے ہیں -
۶۹- نکات الشعرا : ص ۸ -   ۷۰- نکات الشعرا : ص ۹ -
۷۱- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) مخزونہ عجائب خانہ کراچی میں سناتھ سنگھ بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع "گلزار خیال اہل معنی جہاں" سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں -
۷۲- "میر کے الفاظ یہ ہیں — "دیوانش تا ردیف میم بدست آمدہ بود" نکات الشعرا ، ص ۷۹ -
۷۳- ۷۴- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبہ خیابانِ ادب ، لاہور ۱۹۷۵ع -
۷۵- نکات الشعرا : ص ۱۴۶ -
۷۶- دیکھیے "دیوان زادہ" ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۷۷- ذکرِ میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -
۷۸- ۷۹- مجموعہ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص ۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۳ع -
۸۰- ایضاً : ص ۲۹۷ -
۸۱- تذکرۂ گلشنِ سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۸۲- چمنستانِ شعرا : ص ۵۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۸۳- چمنستانِ شعرا : ص ۲۶۲ -
۸۴- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ -
۸۵- مخزنِ نکات : ص ۱۴۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۸۶- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ -
۸۷- تذکرۂ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۸۸- طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ع -
۸۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۲ -

۹۰- میر اور میریات : ص ۲۷ ، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ع ۔
۹۱- گردیزی کے الفاظ یہ ہیں ''فی خامس محرم الحرام المنتظم فی نہام ستہ و ستین و مائۃ بعد الالف من الھجرۃ المبارکہ'' ، ص ۱۶۸ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۳ع ۔
۹۲- تذکرہ ریختہ گویاں : از گردیزی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
۹۳- مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۱۲ - ۱۳ ، دہلی ۱۹۷۲ع ۔
۹۴- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی عرشی ، دیباچہ ص ۳۸ و ۴۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔
۹۵- گلشنِ گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۴ ، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۲۹ ف ، مطابق ۱۳۳۰ھ ۔
۹۶- ۹۷- تحفۃ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، مقدمہ ص ۷ ، ادارہ ادبیاتِ اُردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع ۔
۹۸- ''انتخابِ سلف'' مادۂ تاریخ وفات ہے ۔ دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی ، ص ۴۹ ۔
۹۹- اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ دستور الفصاحت از ص ۴۹ تا ۴۴ ۔
۱۰۰- مخزنِ نکات : ص ۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔
۱۰۱- دستور الفصاحت : ص ۵۱ ۔
۱۰۲- مخزنِ نکات : ص ۵۳ ۔
۱۰۳- دیوانِ تاباں : ص ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ۔
۱۰۴- مخزنِ نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔
۱۰۵- مخزنِ نکات : ص ۲ ۔ ۱۰۶- نکات الشعرا : شروانی ، ص ۱ ۔
۱۰۷- مخزنِ نکات : ص ۱۲۲ ۔ ۱۰۸- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔
۱۰۹- نکات الشعرا : ص ۹۴ ۔
۱۱۰- حسیب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں ''از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شدہ'' ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ ۔ میر عبداللہ تجرد کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست'' ص ۱۱۲ ، نکات الشعرا ۔
۱۱۱- نکات الشعرا : ص ۱ ۔ ۱۱۲- نکات الشعرا : ص ۲ ۔

۱۱۴- ایضاً : ص ۱۳۲ - ۱۱۳- ایضاً : ص ۱۱۳ -
۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -
۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۹۷ -
۱۱۸- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۱۱۹- معاصر پٹنہ : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -
۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۳ -
۱۲۴- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۴۴ (طبع دوم) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
۱۲۵- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد دوم، ص ۱۴۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۱۲۶- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ، ص ۲۵۱ ، دائرہ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ع -
۱۲۷- ذکر میر : ص ۹۲ -
۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سال ولادت کی بحث ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ع -
۱۲۹- 'فیض میر' سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے لی گئی ہیں -
۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
۱۳۱- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۷۵-۳۷۹ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ع -
۱۳۲- ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۱۳۳- فہرست مخطوطات شفیع : محمد بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۲ع -
۱۳۴- ایضاً : مخطوطہ 'ذکر میر' ورق ۱۴ الف -
۱۳۵- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹ (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں "موتی محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے - صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اسے کیٹا لاگ آف عربک ،

پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صفحہ ۶۲۷ ؛ کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱٦۷ ، پٹنہ بہار -

۱۳۸- ذکرِ میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -

۱۳۹- کچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شمارہ ۳۵ ، ۳٦ ، لاہور ۱۹۵۳ع -

۱۴۰- کلیاتِ میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳٦۷—۳۸۰ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹٦۲ع -

۱۴۱- ذکرِ میر : ص ۲۹ تا ۳۳ - ۱۴۲- ذکرِ میر : ص ۵۸ -

۱۴۳- ذکرِ میر (نسخۂ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ کا ممنون ہوں -

۱۴۴- فیضِ میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ٦ -

۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹٦۲ع -

۱۴٦- ایضاً : ص ۳۳۴ -

۱۴۷- دیوانِ میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر ۱۹۷۳ع -

۱۴۸- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۴۲ -

۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ - ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -

۱۵۱- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۴ - انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، دکن ۱۹۳۴ع -

۱۵۲- ''در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت صعوبت سفر کشیدہ از شاہجہان آباد در لکھنؤ رسید،'' - عقدِ ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -

۱۵۳- ''بر فقیر بسیار مہربانی می فرمایند''- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ٦ ، جلد ۵۱ ، ص ۴۲۵ — ۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ع -

۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۴ -

۱۵٦- کلیاتِ میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۳۱ع -

۱۵۷- دیوانِ میر : (نسخہ محمود آباد) ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۱۳۸ ، سرینگر ۱۹۷۳ع -
۱۵۸- گلشنِ سخن : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۰۵ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۱۵۹- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲۱ ، (طبع اول) ۱۹۶۸ع -
۱۶۰- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، ص ۱۳۰ -
۱۶۱- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۰۳ -
۱۶۲- دستور الفصاحت : حاشیہ ص ۲۳ -
۱۶۳- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۳۰ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -
۱۶۴- عمدۂ منتخبہ : میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ، دہلی ۱۹۶۱ع -
۱۶۵- دستور الفصاحت : ص ۶۲ -
۱۶۶- تین تذکرے : مجمع الانتخاب ، ص ۱۳۱ -
۱۶۷- ''کلیاتِ میر کی اولین اشاعت'' : دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸۱—۳۹۱ ، دلی ۱۹۶۲ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۰۳ ''بروز جمعہ بستم ماہ شعبان المکرم وقت شام ۱۲۲۵ھ یک ہزار دو صد بست پنجم ہجری بودہ میر محمد تقی صاحب میر تخلص صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ در محلہ ستھٹی بعد طے نہ عشرہ عمر بجوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماہ مذکور شنہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑہ بھیم کہ قبرستان مشہور است نزد قبور اقربائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را کہ این دیوان چہارم از آن جملہ است ، محرر سطور محمد محسن المخاطب بہ زین الدین احمد تجاوز اللہ عن سیآتہ در حین حیات خویش بکمال رغبت بحل کردہ بخشیدند - خدایش بیامرزاد -''
''حررہ محمد محسن عفی عنہ ، روز جمعہ بست و ہفتم ماہ شعبان سنہ

الیہ بوقت چہار گھڑی روز باقی ماندہ ۔ ایں دیوان از دستخط میر حسن علی تجلی داماد میر مغفور است ۔"

ص ۵۰۴ "اصلش از اکبر آباد ۔ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت واقع شد ۔"

ص ۵۰۵ "آں مرد برمن حقہا داشت ۔"

ص ۵۰٦ "چندے پیش او ماندم ۔"

ص ۵۰٦ "من دریں سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم ۔"

ص ۵۰۷ "کتابے چند از یاران شہر خواندم ۔"

ص ۵۰۷ "میر محمد تقی فتنہ روزگار است زینہار بہ تربیت او نباید پرداخت و در پردۂ دوستی کارش باید ساخت ۔"

ص ۵۰۷ "خصمی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید ۔"

ص ۵۰۷ "ایں فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند ۔"

ص ۵۰۷ "اوستاد و پیر و مرشد بندہ ۔"

ص ۵۰۷ "مدتے بہ خدمت ایشان (آرزو) استفادۂ آگاہی نمودہ اسم و رسمے بہم رسانیدہ ۔"

ص ۵۰۷ "از شاگردان اوست ۔"

ص ۵۰۷ "نسبت تلمذ ہم بجناب افادۂ انتساب خان مشار الیہ دارد اما بنابر نخوتے کہ در سرش جا گرفتہ ازیں امر کہ فی الحقیقتہ فخر وے است ، اباے کلی بمیان آرد ۔ از کبر و غرورش چہ بر طرازم کہ حدے ندارد ۔"

ص ۵۰۷ "بعد واقعہ ہائلہ پدر بزرگوار بعمر ہفتدہ سالگی در دلی رفت و بخالہ سراج الدین علی خان آرزو اقامت ورزیدہ تکمیل علوم عقلی و نقلی نمودہ ۔ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسائے عظام در خورد و برخورد ۔"

ص ۵۰۸ "آں عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد ۔"

ص ۵۰۸ "بابندہ ربط بسیار داشت ۔"

ص ۵۰۹ "شعر من در تمام شہر دوید و بگوش خرد و بزرگ رسید ۔"

ص ۵۱۰ "من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم ۔"

ص ۵۱۱ "تکلیف اصلاح شعر خود کرد ۔ قابلیت اصلاح ندیدم ، بر اکثر تصنیفات او خط کشیدم ۔"

ص ۵۱۱ "منکہ فقیر بودم فقیر تر شدم ۔ حالم از بے اسبابی و تہی دستی ابتر شد ۔ لکیہ کہ بر شاہ راہ داشتم بخاک برابر شد ۔"

ص ۵۱۱ "ہر بیت میر مانا بعقد گہر است ۔ طرز این جوان مرا بسیار خوش می آید ۔"

ص ۵۱۲ "بر ہر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رفتم حیران‌تر شدم ۔ مکانہا را لشناختم ، دیارے نیافتم ، از عمارت آثار ندیدم ، از ساکنان خبر نشنیدم ۔"

ص ۵۱۲ "من بہ این تقریب بعد سی سال باکبرآباد رفتم ۔"

ص ۵۱۳ "من بگدائی برخاستہ بر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رفتم ۔ چون بسبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونہ بحال من مبذول داشتند ۔ بارے بحال سگ و گربہ زندہ ماندم و با وجیہہ الدین خان برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم ۔ آن مرد نظر بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیلے معین کرد و دلدہی بسیار نمود ۔"

ص ۵۱۵ بعد از آمدن من ابن طرف آنجا کہ نجف خان بر بستر افتادہ بود ، فوت کرد ۔"

ص ۵۱۶ "اے پسر عشق بورز ، عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختۂ عشق بودن کمال است ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است ۔"

ص ۵۲۳ "مشہور است کہ بہ شہر خورش با پری‌تمثالے کہ از عزیزانش بود در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . ۔"

ص ۵۲۶ "از مدت آزار نفث الدم داشت ۔ قریب یک سال است کہ درگزشت ۔"

ص ۵۲۶ "درسنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرض نفث الدم درگزشت ۔"

ص ۵۲۶ "تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان‌آباد است ، شدہ اند ۔"

ص ۵۲۶ "بیستم جمادی الاولی سنہ اربع و ستین و مأۃ و الف (۱۱۶۴ھ) واصل آن بلدۂ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہمان جاست ۔"

ص ۵۲۹ "تا وقت تحریر ہمان جاست ۔"

ص ۵۲۷ "نقل احوال او در تذکرۂ خان صاحب مرقوم است ۔"

ص ۵۲۷ "احوالش در تذکرۂ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است ۔"

ص ۵۲۷ "بادشاہ محمد شاہ بر او فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود ۔ دو سہ شعر موزوں کرد ۔ دیگر سرانجام ازو نیافت ۔ اکنون شیخ محمد حاتم کہ نوشتہ آمد باتمام رسانید ۔"

ص ۵۲۸ "در تذکرہ خود ہمہ کس را بہ بدی یاد کردہ در حق شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان مشہور تر ۔"

ص ۵۲۸ "سزائے این کردار ناہنجار از کمترین شاعر بواجبی یافتہ کہ وے ہجوہائے متعددہ او کردہ کہ بعضے ازاں بغایت رکیک و پردہ در افتادہ ۔"

ص ۵۲۸ "سخن بر سخنش ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین کہ خداش بیامرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ "ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں ۔"

ص ۵۲۸ "این ابیات از تذکرۂ میر محمد تقی نقل نمودہ ۔"

ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می یابد ۔"

ص ۵۲۹ "گل سرسبد . . . حرف گیران می نہد و بریں کمال غریب او تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دھد ۔"

ص ۵۲۹ "ہر چند شوخیش با استاد و غیر استاد بر سر رشتہ مزاح می آرد لیکن تمکنش تاب شنیدن جواب ندارد ۔"

ص ۵۲۹ "تقلید مرزا جانِ جان مظہر در ہر امر میکند ۔"

ص ۵۲۹ "میر تقی میر در عالمِ شباب منظور نظر او بودہ ۔"

ص ۵۲۹ "بسیار سفلگی میکند . . . چنانچہ علی الرغم این تذکرہ تذکرۂ نوشتہ است بنام معشوقِ چہل سالۂ خود ۔ احوال خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ ۔ آتش کینہ کہ بے سبب افروختہ است ، چوں کبابم بو میدھد ۔"

ص ۵۳۰ "از ملاحظۂ تذکرہ ہائے اخوان زمان کہ مشتمل بر اسامی ریختہ گویان عہد عمرر ساختہ اند و علت غائی تالیف شان خوردہ گیری ہمسران و ستم ظریفی با معاصرانست . . . اکثر نازک خیالان رنگین نگار را از قلم انداختہ ۔"

ص ۵۲۲ ''مدت هفت سال شده باشد که به دارالبقا انتقال نموده است۔''

ص ۵۲۲ ''مدت ده سال است که باجل طبعی درگزشت۔''

ص ۵۲۲ ''تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نگردیدہ و تا این زمان ہیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخنوران این فن سطرے بہ تالیف نرسیدہ۔''

ص ۵۲۲ ''پوشیدہ نماند کہ در فن ریختہ کہ شعریست بطور شعر فارسی بزبان اُردوئے معلّٰی شاہجہان آباد دہلی ، کتاب تاحال تصنیف نشدہ کہ احوال شاعران این فن بصفحۂ روزگار بماند۔ بناءً علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ 'نکات الشعرا' نگاشتہ می شود۔''

ص ۵۲۲ ''چون قریب بندہ خانہ تشریف دارد ، اکثر اتفاق ملاقات می افتد۔''

ص ۵۲۳ ''اگرچہ ریختہ در دکن است۔''

ص ۵۲۳ ''چون از آنجا یک شاعر مربوط بر نخواستہ لہٰذا شروع بنام آنہا نکردہ و طبع ناقص مصروف اینہم نیست کہ احوال اکثر آنہا ملال اندوز گردد۔''

ص ۵۲۴ ''احوال امیر مذکور در تذکرہ ہا مسطور۔''

ص ۵۲۴ ''در شعر ریختہ کہ بسیار ہاجیانہ می گفت کہا دارد۔''

ص ۵۲۴ ''چون کبابم بو میدہد۔''

ص ۵۲۴ ''می گفتند کہ مرزا مظہر او را شعر گفتہ می دہد و وارث شعر ہائے ریختہ خود گردانیدہ ، رعونت فرعون پیش او پشت دست بر زمین میگزارد . . . ذائقہ شعر فہمی مطلق ندارد۔''

ص ۴۳۵ ''پیش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است۔''

ص ۵۲۵ ''ہرچند در مثل تصرف جائز نیست ، زیرا کہ مثل اینچنین است کہ ''کیوں کانٹوں میں گھسیٹے ہو'' لیکن چون شاعر را قادر سخن یافتم معاف داشتم۔''

ص ۵۲۶ ''برمتبع این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے 'بیار کیا' 'گرفتار کیا' می بایست۔''

ص ۵۲۷ ''شخصے است کہتری شعر ریختہ بسیار نامربوط میگوید۔''

ص ۵۲۷ ''زبان او بزبان لوطیان می ماند۔''

ص ۵۲۷ ''شخصے لوطی است برو پوچے چندے بافتہ۔''

ص ۵۳۷ ''قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است ۔''

ص ۵۳۷ ''از چشم پوشی روزگار دجال شعار، یک چشمش از کار رفتہ بود ۔''

ص ۵۳۷ ''در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمیداند ۔''

ص ۵۳۷ ''القصہ دانا عجب کسے است ، گاہ گاہ بافقیر نیز ملاقات میکند ۔''

ص ۵۳۸ ''عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است ۔''

ص ۵۳۹ ''ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار برد، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔''

ص ۵۴۰ ''می گوید فقیر حقیر میر محمد تقی متخلص بہ میر کہ دریں ایام فیض علی پسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کردہ بود، لہذا حکایات خمسہ متضمن فوائد بسیار را باندک فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نمودہ نسخۂ فیض میر گزاشتم ۔''

ص ۵۴۰ ''بکار میر فیض علی پسر شما خواہد آمد ۔''

ص ۵۴۵ ''می گوید فقیر میر محمد تقی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بیکار بودم و در گوشۂ تنہائی بے یار ۔ احوال خود را متضمن حالات و سوانح روزگار و حکایات و نقلہا نگاشتم و بنائے خاتمہ این نسخہ موسوم بہ ذکر میر برلطائف گزاشتم ۔''

ص ۵۴۵ ''احوال فقیر از سہ سال آنکہ چوں قدردانے درمیان نیست و عرصۂ روزگار بسیار تنگ است ۔''

ص ۵۴۸ ''یکے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدند و اقتدا بہ پیش نماز آنجا کرد ۔ ہیبت ہر دو بزرگ براو غالب آمد ۔ در ہر دو رکعت سورۂ قل یا ایہا الکافرون با سورۂ فاتحہ ختم نمود ۔ چوں رو بروئے سلام گرد شیخ بجانب مولانا دید و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد ۔ مولانا خندید و گفت کہ معقولست ۔ یک خطاب بشما بود و یک بما ۔''

ص ۵۴۸ ''روزے انوری بر دوکانے نشستہ بود . . . ورثہ آن مردہ نوحہ کناں می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برند کہ تنگ و تاریک ست ۔ چراغ ندارد . . . انوری می دود و می گوید مگر بخانہ ام می برند ؟ ایں لطیفہ بپادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتش کرد ۔

ص ۵۴۸ ''لوطی مادہ خرے را میگائید ۔ شخصے دید و پرسید کہ این چہ عمل است ؟ گفت ''برو تو چہ دانی کہ مردان خدا درچہ کارند ۔''

ص ۵۳۸ ''سیدے مفلس جلاۓ وطن کردہ جہت بتلاش معاش بشاہجہان آباد آمد و از فاقہ کشیہا ضعیف و نحیف شد ۔ سورۂ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوحِ جلی بخطِ جلی نوشتہ دیدہ بود ۔ اتفاقاً گزرش بر مکتبے افتاد ۔ آنجا سورۂ مسطور را بخط خفی دید ۔ گفت سبحان اللہ ! گردشِ ایام بیچارہ قل ہا را ہم بحال او نگزاشت ۔ آنچنان لاغر شدہ است کہ شناختہ نمی شود ۔''

ص ۵۳۹ ''سیدے پسرے آورد ۔ گفتند چہ نام کردہ ۔ گفت ابوجہل . . . از سید پرسیدند کہ بارھہ شما از کدام مدت آباد است ۔ گفت پنج ہزار شدہ باشد ۔ گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند ۔ مدت عہد آں برگزیدۂ آفاق مشہورِ آفاق است ۔ گفت ''ایشان سادات دیگراند و ما سادات دیگر ۔''

ص ۵۳۹ ''الف ابدال موزون طبیعتے بود ، الف تخلص می کرد ، در مدایہ بسر می‌بردند ۔ اعیان بشاہ عباس گفتند کہ ایں عزیز متمول است ۔ چیزے ازیں باید گرفت ۔ شاہ بحضور خودش خواند و گفت ''شنیدہ ام کہ زرِ سرخ و سفید بسیارے داری'' گفت ''قربانت شوم ۔ شنیدہ ای کہ زر دارم نشنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارد ۔'' شاہ خندید و سرخ و زرد گردید ۔''

ص ۵۳۹ ''محمد حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد یار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت ، اشعارِ تازہ خود بسیار خواند ۔ او بے دماغ شد و مرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبے دیدہ ام ۔ گفتم چہ طور است ۔ گفت ''دیدہ ام کہ در جناب مرتضوی حاضرم و فقیر بر دروازہ شور می کند ۔ اشارتے بمن کردند یعنی بر دو بنشین . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گزاشتہ استادہ است ۔ گفتم کہ اے بے جگر بایں تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی ۔ گفت کہ من بیدلم ۔ کلیم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو صد مضمون . . . بعبارت پوچ . . . بنام خود میخواند ۔ ایں معنی سوہان روح من است ۔ خدارا بآن بیدرد بگوئید کہ از دیوان من دست بردارد ۔ گفتم کہ برو من او را معقول خواہم کرد ۔ کلیم بیچارہ برآمد و رفت ۔''

ص ۵۵۰ ''مُلاؔ فرج اللہ خوشتر وارد شاہجہان آباد شد ۔ این جا طنطنۂ اشعار میان ناصر علی شنید و مشتاق گردید ۔ روزے جہت ملاقات او رفت ۔ پرسید کہ چہ نام داری ۔ گفت فرج اللہ ۔ خندہ زیر لبی کرد و سر بجیب تفکر برد ۔ چون مُلا دید کہ سر حرف وا نمی شود دانستہ گفت کہ اگر از اسم شریف ہم اطلاع بخشند بعید از مہربانی نخواہد بود ۔ سرفرو کرد و گفت ''ذکر اللہ'' مُلاؔ بسیار بے مزہ شد ، گفت لعنت اللہ ۔

ص ۵۵۰ ''روزے ناصر علی ، شاگرد مرزا بیدل را دید و پرسید کہ مرزا چہ می کند ۔ گفت در این ایام چہار عنصر می نویسد ۔ پیام من خواہی رساند کہ چرا وقت عزیز را ضائع می کنی ۔ فردا ست کہ این چہار عنصر خواہند خفت ۔ آنہا کہ پنج روزہ عمر را دریابند ۔''

ص ۵۵۱ ''در اول بمشق اشعار ریختہ کہ بزبان اُردو شعریست بطرز فارسی توغل بسیار نمودہ ، چنانچہ شہرۂ آفاق ست ۔ بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیدہ ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایانِ این فن گشت ۔''

ص ۵۵۱ ''و از بسکہ از ابتدائے سخن گفتن نام بریختہ گوئی برآوردہ دعوائے شعر فارسی چندان ندارد ۔ اگرچہ فارسی کم از ریختہ نمی گوید ۔ می گفت کہ دو سال شغلِ ریختہ موقوف کردہ بودم ۔ در آن ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ ۔''

ص ۵۵۲ ''اگرچہ دیوانِ فارسی ہم دارد اما در فارسی گویان شمردہ نمی شود ۔''

• • •

محمد تقی میر
مطالعۂ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے:

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کٹی عمر در بندِ فکرِ غزل — سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے
زمینِ غزل ملک سی ہو گئی — یہ قطعہ تصرّف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور غنائی صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزیات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیثِ دیگراں میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جلد زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ "پستش اگرچہ الذک پست است اما بلندش بسیار بلند۔"[1] مصطفٰی خاں شیفتہ نے یہ بات مفتی صدرالدین آزردہ کے تذکرے[2] کے حوالے سے ضمناً میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع النفائس'[۳] میں تقی اوحدی کے حوالے سے ، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے ۔[۴] میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں پست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔ پست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے ۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جگنو پکڑنے کے لیے جن ناکامیوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انھیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے ۔ اس کے پست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے ۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں پست و کمزور نظر آتا ہے ، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی نئی دنیا نظر آئے ۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں ۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو محض بھرتی کے اشعار معلوم ہوتے تھے ، دوسری نسل کے لیے احساس ، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے ۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخابِ کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔ میر کے کلیات کو پڑھتے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے ۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے ۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا تزکیہ کر دیتا ہے ، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے ۔ کبھی ہم اس سے اُکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلتے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار نہ صرف منتخب کر چکتے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دنیا میں پل چل مچا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ با شعور اور زندہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں ۔ محمد حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ ''زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا ۔''[۵]

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو انھیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

دیتی ہیں ۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی ۔ پھر وہ ایسی کیا خصوصی انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا ۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے ۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم ''سنک'' کا نام دے سکتے ہیں ۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی ۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی ، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی ۔ میر کا تخلیقی عمل اسی سطح پر ہوتا ہے ۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف نامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے ۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں یہی شعور اور معنویت پیدا کرکے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے ۔ یہ نیا جذبہ ان معنی میں نیا نہیں ہے کہ یہ اس سے پہلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک نیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے ۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی ۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا   آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے ۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کرکے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے ۔ اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات 'چھپ جاتی ہے ۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیرمعمولی بنا کر پیش کرتے ہیں ، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے ۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطۂ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے ۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انھی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ ''شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انھیں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔''[6] میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھتے ہیں۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا:

دل اور عرش دونوں یہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مانوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور ساتھ ساتھ جس کی لے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیانہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور افتخار بھی:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند ؛ پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر اُبھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑتی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتفاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے، ان کی شدتِ غم، ان کا "جلانے والا سوز و گداز"، ان کی خستگی اور قنوطیت ایک مریضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرز فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوتِ امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلاتے نہیں ہیں بلکہ پیار کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یولی سس کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیامِ فتح اور نہ جھکی تو پیغامِ موت۔ جذبے، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس کر سکتے ہیں جنھوں نے کبھی میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ "اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تتبع کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے۔"[۲] اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھے بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی بہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو نئے سرے سے مرتب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور براہِ راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی سے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو	دیر سے انتظار ہے اپنا
شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے	دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے	یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں	خدا ساز تھا آذر بت تراش

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی تہیں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اسی تخلیقی عمل سے فکر و خیال کو بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے ، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیفتہ نے ''اگر سحر است سحر حلال است'' کہا ہے ۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے ۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے ۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی ، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے ۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

خالی نہیں بغل کوئی دیوان سے مرے
افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں ۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے ۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ عشق ہی روحِ کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

یہی خدا ہے :

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سرِ الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۵۸)

اسی لیے سارے عالم میں ، خدا کی طرح ، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق
عشق معشوق عشق عاشق ہے یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم ، ص ۳۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا ، اسی لیے یہ ہر عمل کا محرکِ اول ہے ۔ فرہاد کی کوہ کنی اس کی ایک مثال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا پردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقصد کو عشق بن پہنچا آرزو عشق ، مدعا ہے عشق

(دیوانِ سوم ، ص ۲۸۳)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے جو یاں پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعثِ ایجادِ خلق ہے ۔ اس تصورِ عشق پر اپنی مثنوی شعلۂ شوق ، دریائے عشق اور معاملات عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاشِ عشق ہے اور دل عشق کا مقامِ خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بھید سے واقف ہو :

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت سے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسبت رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی انداز نظر طرح طرح سے اُبھرتا ہے :

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصلِ محبوب اور نئی زندگی کا نقطۂ آغاز ہے ۔ میر کے تصورِ عشق کے اس بڑے دائرے میں عشقِ بتاں بھی بتدریج عشقِ حقیقی کے دائرے سے آ ملتا ہے ۔ اس سے انکشافِ ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفاتِ خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاق اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور فقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آسائشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام اندازِ نظر تھا ، اس تصورِ عشق

کے دائرے سے خارج ہے ۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی، ماحول ، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس تصورِ عشق کا تعلق اس مابعد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراجِ انسانیت ہے اور جس کی ، اٹھارویں صدی کی طرح ، ہمارے پُرفساد دور کو بھی ضرورت ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی پُرخلل معاشرے میں زندگی کا صور پھونک سکتا ہے ۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت تیزی سے گر رہی تھی ۔ لوگوں کے اخلاق بگڑ چکے تھے ۔ طمع و نفسا نفسی ، خود غرضی و بے عملی ، غرور و بزدلی ، زر پرستی و ظلم و جبر ، استحصال و ناانصافی ، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے ۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں دوبارہ شامل کرکے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک نیا تسلسل دیا ۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے کردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر ایسے مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر کرنا بھی ضروری ہے ۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو میر کی مثنویاں المیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں ۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو پھر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا ۔ میر کے تصورِ عشق میں موت کے یہی معنی ہیں ۔ ع ''موت کا نام پیار کا ہے عشق'' ۔ یہ وہی تصورِ عشق ہے جو بیسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تیور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مدِمقابل ٹھہرتا ہے ــــ ع ''مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی'' کے معنی بھی اسی تصور عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں ۔ ''جاوید نامہ'' میں پیر رومی کی زبان سے ٹیپو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا امام کہلوایا گیا ہے ۔ میر کی طرح ، اقبال کے نزدیک بھی ، مردانہ وار جان سپرد کرنا زندگی ہے :

در جہاں نہ تواں اگر مردانہ زیست
ہم چو مردان جاں سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں صوفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی تعلیمِ عشق ہے جو میر کے والد نے انھیں دی تھی :

''اے بیٹے عشق اختیار کر - (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے - اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی - عشق کے بغیر زندگی وبال ہے - دل باختۂ عشق ہونا کمال کی علامت ہے - عشق ہی سوز و ساز ہے - دنیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے -[۸]''

میر نے اسی تصور عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر ، جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی علویت کو غم و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا - یہ ان کی عشقیہ شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے -

اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے - میر نے عشق کی کیفیات کو تجربے کی بھٹی میں پکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ شعروں میں ڈھال دیا ہے - ان تجربوں میں رنگارنگی ہے ، وسعت اور گہرائی ہے - انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی شاعری میں نہ ملتا ہو - ان کے ہاں تجرباتِ عشق کی ایک دنیا آباد ہے - ع ''آب و ہوائے ملکِ عشق تجربہ کی ہے میں بہت -'' اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے - ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے - ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام ہے - یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے - حسن عسکری نے لکھا ہے کہ میر کی ''کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے - اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے یہاں عشق ہے - وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں -[۹]'' اسی عمل سے ان کی شاعری ''جادو کی پڑی'' بن جاتی ہے -

غمگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے - آتشِ فراق اور آرزوئے وصل میں جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں ، جو میر کی آواز ہے ، اپنی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے - محبوب کی ہر ہر ادا ، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے - محبوب کے جسم ، رخسار ، قد ، بال ، ہونٹ ، چال ، آنکھ ، سراپا ، ساق ، دہن ، نگاہ ، لباس ، رنگِ بدن ہر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں - اس کی شوخی ، شرارت ، ناز و ادا ، جلوہ آرائی ، رعنائی ، بے اعتنائی ، بے مروتی ، سخت دلی اور

انداز گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں ۔ اس لیے جب تک جذبۂ عشق باقی ہے ، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی ۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے ہی سے بیان کرتے ہیں ۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی کو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں ۔ غم دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غم جاناں کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے ۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے　　　یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ　　　اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :

میرے تغیرِ حال پر مت جا　　　اتفاقات ہیں زمانے کے

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں
عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ایفائے عہد تک نہ جئے　　　عمر نے ہم سے بے وفائی کی

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے　　　ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے ۔ جہاں احساس و جذبہ کے بھاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موتی کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا ۔

عشق سب نے کیا ہے ۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے ، جو میٹھا میٹھا سا درد ، گرم گرم سا دھواں ، ایک آگ سی جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور یادِ محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے ۔ اس بےنام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو ٹک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے ۔

یہ دو تین شعر سنیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جوسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

گر عشق نہیں ہے تو، یہ کیا ہے بھلا مجھ کو
جی خود بخود اے ہمدم کاہے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آجاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ بنا دیتا ہے:

قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا

کچھ زرد زرد چہرہ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا

پھرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
شاید کہیں تمہارا دل ان دنوں لگا ہے

کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے

کیا میر ہے یہی جو ترے در پہ تھا کھڑا
نم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا۔

اس کیفیت عشق کا ایک اور رخ دیکھیے۔ عشق اور جنون ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے۔ ڈاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور ریڈیو بھی نہیں تھا کہ فرمائشی گانے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا دیا جاتا۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہ طور سے ہو کر جاتا تھا۔ اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا پھرتا ہوگا۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے:

کہتا تھا کسو سے کچھ ، تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں ، سچ ہے کہ دوانہ تھا
کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن   شوق نے ہم کو بے حواس کیا
اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
دل تڑپے ہے جان کھپے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو   دیر سے انتظار ہے اپنا

اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا
جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
احوال میر جی کا مطلق گیا نہ سمجھا
کچھ زیرلب کہا بھی سو دیر دیر رو کر
بارہا اس کے در پہ جاتا ہوں   حالت اک اضطراب کی سی ہے
اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار   یادِ ایام جب تحمّل تھا
چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں
میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بہت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے گا تو اس سے یہ یہ کہے گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا۔ میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں ۔ یہ دو ایک شعر دیکھیے :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقیہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے ۔ عشق کا سارا عمل ، التجا ، پیار ، شکوے شکایت ، ہجر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے ۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں تحمل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی پاسداری بھی - جب میر کہتے ہیں :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیسا	آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
حال بد گفتنی نہیں میرا	تم نے پوچھا تو مہربانی کی
پاس ناموس عشق تھا ورنہ	کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت	کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے
جگر چاکی ، ناکامی دنیا ہے آخر	نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا
جی میں آوے سو کیجیو پیارے	ایک ہونا نہ درپئے آزار
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے	پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر
وصل اس کا خدا نصیب کرے	میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ
نظر میر نے کیسی حسرت سے کی	بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد
کوئی تجھ سا بھی کاش تجھ کو ملے	مدعا ہم کو انتقام سے ہے
باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم	کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے - میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں -

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے - غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجمان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے - اس میں ان کی ذاتی ناکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے - لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور جلانے والی نہیں ہے - ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مدارج ہیں - ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو کمزور کرتا ہے - یہ غم نہیں ہے بلکہ بین اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے - جیسے مزاج کے سلسلے میں پھکڑ پن ایک پست چیز ہے ، اسی طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلانا بھی ایک پست عمل ہے - سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیاتی ہو - ارسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ اسے اُمید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے -

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غم دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجمانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا مخصوص حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو وہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو پستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسن بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بدنما چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بدنمائی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخش بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ٹریجیڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریجیڈی میں ہم زندگی کے المیے کو پہلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیوپیتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک انتہا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کرکے ہمیں احساس علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں رہنے دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور پسپائیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزوؤں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے سمندر میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مائگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہوگیا ہے
ناکام رہنے ہی کا تمھیں غم ہے آج میر
بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاں

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسّم کیا

اسی لیے میر کے غم میں تلخی ، بیزاری اور زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر ، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے ۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری پڑھنے والے پر ہوتا ہے ۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے ۔ کیٹس (Keats) اپنی نظم ''اوڈ ٹو میلان کلی'' (Ode to Melancholy) میں یہ بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن فانی ہے ۔ لیکن حسن کو فانی کہہ کر وہ اسے دوام بخشتا ہے ۔ گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' کی التسابیہ نظم ''رفتگاں کی یاد میں'' بڑی غم انگیز نظم ہے ۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی گہری تصویریں ملتی ہیں ۔ پرومیتھیس (Promethieus) کی تقریر غم و الم کے اظہار کا شاہکار ہے ۔ بودلیئر کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں ۔ ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز نغمے چھیڑتے ہیں ۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم کا علاج بھی کرتی ہیں ۔ میر کا غم بھی مثبت اور حیات افروز ہے ۔ وہ یاسیت کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم میں نیا اعتماد بحال کرکے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے پیار کرنے لگتے ہیں ۔ شیلی بھی یہی کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں ۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور ڈراماتی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اُردو کی روایت سے تعلق رکھتی ہے ، اس کا رجحان غنائی ہے ۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں ۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص فطرت موجود تھی ۔ وہ ایک ایسا حسّاس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک غنائی شاعر کا ہونا چاہیے ۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں ۔ ایک علم رکھنے والا رجحان (Congnitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے ، دوسرا عمل کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں لے جاتا ہے ۔ ایک نارمل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں ۔

میر کے لیے ، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح ، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا ۔ ان کی زندگی کے حالات نے ، ان کی ناکامیوں اور پُر آشوب زمانے نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے ۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے ۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ پُر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں ۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی ، اس میں بھی امید کی لے موجود ہے ۔ گوئٹے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹتی ہے ۔ میر ، ہولڈیرن اور شیلی کی طرح ، غم سے واسطہ رکھتے ہیں ۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا ۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے ۔ یوں تو شعوری فنکاری ہر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لاشعور کا حصہ شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے ۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انھیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے ۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے ۔ میر کا رنگِ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے ۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے ۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گا رہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرارہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے ۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے ۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے ۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی بہاؤ کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے ۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں ۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے ۔ ہمارے ہاں اس پر عروض کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرارِ غنا

سے کیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے ۔ میر کے شعر اسی غنا کی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے ۔ شاعری میں جذبہ ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے ۔ میر کے لفظوں کی آوازیں ، بحروں کا وزن ، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اُردو شاعری میں لاثانی ہے ۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے ۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا ۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے ۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں ۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے ۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں ، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں ۔ میر عاشق ہیں ، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے ۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیت کی انتہا پسندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے ۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے ۔ پیٹرارک (Petrarch) ، جسے قرون وسطیٰ کے بعد نشاۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے ، عشق ہی کے گیت گاتا ہے ۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں ۔ شیلی بھی ، انقلابی شاعر ہونے کے باوجود ، عشق ہی کا شاعر ہے ۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں ۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں ۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے ۔ یہ ضبط انھیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے ۔ وہ زندگی بھر عشق کا بار اٹھاتے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اتارتے رہے ۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک مرہم ہے ۔ عشق کی شدت ، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل ، فنی ضبط اور توازن ، اپنی ذات کو غیرمعمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر نکالنے کی قوت ، طرزِ فکر و ادا کی آفاقیت ، مخصوص راگ کی دلگیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دنیا کے عظیم غنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں ۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور پہلو بھی دیکھیں ۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے ۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں ، کمزوریوں اور توانائیوں ، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے ۔ میر نے انسان اور زندگی ہی کو اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے ۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملاتے اور مقابلہ کرتے ہیں ۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے ۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد ، اپنی بے مائگی کے باوجود ، تخلیقی سطح ہی پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے ۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کرکے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا ۔ وہ انھیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنھیں بندگی خواہش ہے ۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں ۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے ۔ وہ آذر بت‌تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں ۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابلِ دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے ۔ میر کی ''انا'' اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخی نہیں ہونے پاتی ۔ میر کا انسان روسو کا ''انسان'' نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ''آدمی'' ہے جس میں ''مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔''[10] میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے ۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے ۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے ۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں ۔ یہ دو شعر دیکھیے ۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

سر کسو سے فرو نہیں آتا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں ۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بارِ امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آذرِ بت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنٰی سے اعلٰی کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں ۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے — دل اور دلّی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلّی اس تہذیب کا دل ، جو مٹ رہی ہے ۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجمان بنا دیا ۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب
پہ کچھ لطف اس اجڑے نگر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی بددماغی کے بہت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کاٹنے اور اپنے سے الگ کرکے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے ۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کرکے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے ۔ میر ”میں“

سے "ہم" تک ایک لمبے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے ۔ اس تجربے سے انھوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تانیث کے فرق کو مٹا کر "ہم" کو انسان کا نمائندہ بنا دیا ۔ وہ جب اپنی بات "ہم" کے ساتھ کہتے ہیں تو میں ، آپ اور سب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر ہماری ہی بات بیان کر رہے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا
پوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک
برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب ،صاحب نظر بنے ہے

یہی صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے ۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے ۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے ۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر ، میر صاحب ، میر جی ، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں ۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنے سے الگ کرکے مخاطب ہو رہے ہیں ۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلیٹ نے لکھا ہے کہ "شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے ۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے . . . فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے ، الگ الگ ہوں گے ۔"[11] میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنی ذات سے الگ کرکے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں ۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کرکے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا ۔ اب ذرا یہ چند شعر سنیے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی ! کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو
نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آ جاتے
عاشق تھے درویش تھے آخر، بے کس بھی تھے، تنہا تھے
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا
کاہے میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر گر اس کو بہت پکار رہا
صبر بھی کریے بلا پر میر صاحب جی کبھو
جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل ، جو مقطعوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے ، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے ۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انہیں دنیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں ۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے ۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے ؛ مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں ۔ ایک ایسی تصویر جو آئینے کی طرح صاف تو ہے لیکن جیسے مصور اپنے موقلم سے صفحۂ قرطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون تھوکنے لگے ۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے ۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا ، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے ۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج میں آئی ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بہار آئی ہے غنچے گل کے نکلیں ہیں گلابی سے
نہالِ سبز جھومیں ہیں گلستاں میں شرابی سے
صد رنگ بہاراں میں اب کی جو کِھلے ہیں گل
یہ لطف نہ ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

سرو لب جو ، لالہ و گل ، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی
دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

ایسے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجیے جو آپ کے ذہن میں آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چُواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہدِ بادہ گساراں ہے

لفظوں سے بنی ہوئی یہ وہ منہ بولتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے ۔ یہی طرزِ میر ہے ۔ طرز میر مختلف اجزا سے مل کر بنا ہے ۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے ۔ اس طرز میں عاشق میر ، مجنوں میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ اس عمل سے انھوں نے اُردو زبان اور اُردو شاعری کو اپنی جاں کاہ محنت سے جہاں پہنچایا وہ اُردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے ۔

تاریخِ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر کھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے ۔ اُردو شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی ۔ میر نے فارسی شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اُردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا ۔ میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم بولتے اور سنتے ہیں ۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرزِ میر پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا ۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئٹے کے ساتھ رکھ کر دیکھیے ۔ گوئٹے کے فاؤسٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بھی پوری طرح لطف اندوز ہوئے اور صاحبِ ذوق ، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا ۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص ، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے ۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے ۔ طرز میر سادہ ہے لیکن پرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے ۔ یہ اُردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میسر آ گیا ۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں ۔ میر و سودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا محمد رفیع سودا کے طرز کی تقلید ہر صاحبِ فہم کر سکتا ہے ۔ یہ طرز ، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل ممتنع ہے ۔[۱۲] اس ناقابلِ تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر نشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے ۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرسری تم جہان سے گزرے ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

لگتا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات
دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا

سب پہ جس بار نے گرانی کی اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا
اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے عمر نے ہم سے بے وفائی کی
میر ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
تھا میر عجب فقیر صابر شاکر ہم نے اس سے کبھو شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

اس سادگی میں جہاں سہل ممتنع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایجاز کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے کوزے میں دریا سما

جاتا ہے۔ طرزِ میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر — کیا دوانے نے موت پائی ہے
ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر — کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو
میرے تغیر حال پر مت جا — اتفاقات ہیں زمانے کے
کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات — کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
مصائب اور تھے پر دل کا جانا — عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیقی و تنقیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ ''سلیقہ'' سے ظاہر کیا ہے ع ''سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے'' یا ع ''شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں''۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جتن کرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیکی سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگِ میر سے مل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کاملینِ فن کا طرۂ امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورہ اس طور پر اس سلیقے سے پہلی بار استعمال ہوا ہے۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر — پھر ملیں گے اگر خدا لایا
مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر — کیا دوانے نے موت پائی ہے
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے — پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچاوٹ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کرکے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انھیں کہیں استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں گم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ اپنے حسن سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں جاتی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے　　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے　　　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھوں موند

یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جائی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ انھوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جاں کاہی کے ساتھ لفظوں اور تمثالوں (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، موقع و محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جماتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، اُبھر آئے ۔ یہ کام

بصری تمثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے ۔ تمثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا ۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے ۔[۱۳] میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا ۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے ۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے ۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں ۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے ۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں ۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے ۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں ۔ بعض اشعار ایسے ہیں ، جن کا ذکر آگے آئے گا ، جن میں پورا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اُردو ہے اور دونوں مصرعے دو لخت ہیں ، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے ۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اُردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا ، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتی ہیں ۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اُردو اسلوب سے ایک جان ہو گئی ہیں ۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرز میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

بارے اس زخمیِ شمشیرِ محبت کا جگر
درد کو اپنے جو ناچار چھپا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو ہیں راہِ فنا کے شرر صفت
ایسے نہ جائیں گے کہ کوئی کھوج پا سکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹھپہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے ۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص تمثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے ۔ انھوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں اُردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے گزرنے کے بجائے انھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا ۔ ان کے تصورات میں جو تنوع ملتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی تمثالوں کا ایک مخصوص دائرہ ہے ۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ''بناؤ سنگھار اور رنگینی'' سے نہیں بلکہ ''نور'' سے ہے ۔ ان کی شاعری میں چمک ، فضا ، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں ۔ جزئیاتی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmospheric) سے انھیں دلچسپی ہے ۔ وہ باریک ہیں ہیں لیکن لطیف چیز ، ایک اچانک روشنی کی طرح ، ان کے سامنے آتی ہے ۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ''کلی نے یہ سن کر تبسم کیا'' تو پھول کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی سمجھ میں آ جاتی ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انھیں چونکاتا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے ہیں اور اسے نچوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں ۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں یہ تمثالیں بنیادی کام کرتی ہیں ۔ میر کی تصویریں دل کو تیز نشتر کی طرح کاٹ کر نکل جاتی ہیں ۔ معلوم نہیں ہوتا کہ نشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ موجود ہے ۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے :

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم　　جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے
نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری　　کسو دن میر یونہی مر رہوں گا

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و پر بھی گئے بہار کے ساتھ　　اب توقع نہیں رہائی کی

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

منع گریہ نہ کر تو اے ناصح　　اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر　　دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھپ جائے گا ۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں ۔ ان کے اشعار پڑھ کر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسنِ معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے پڑھنے کی چیز ہے ۔ اسی وقت ہم ان کی مختلف تہوں ، اس کی گہرائی ، اس کی رنگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں ۔ اس اثر انگیزی ، اس نشتریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں ۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں ۔ مثلاً :

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی تال اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے :

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ کھائے ہیں ، چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو پھیلا کر اور دھیا کر کے خوش گوار بنا دیتے ہے ۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مانوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو "جھولے"[14] کا سا لطف مہیا ہو جاتا ہے ۔ "میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (نہ صرف) اُردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انھیں بحور میں ہوتے ہیں ۔"[15] میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے ۔ یہ راگ چھوٹی ، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے ۔ اس راگ میں تاشے باجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی لے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں نشتریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے ۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں ، بحروں کا آہنگ ، قافیوں کا استعمال ، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے ۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع "مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو" ۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ ہم میر کو اسی راگ سے پہچانتے ہیں :

جادو کی 'پڑی پرچہ' ابیات تھا اس کا
منہ تکتے غزل پڑھتے عجب سحر بیان تھا

کولرج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے - یہ موسیقی اس کے کردار سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجہ' کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے - میر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہوگئے - میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا :

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ
ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور ، خدا کی طرح ، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی نقش سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے - میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے - وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور دعویٰ کرتے ہیں :

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوں ہی سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے - جہالت سے مطلب محض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ کمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے - سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر انھوں نے اس قوت کو بے محابہ اور بے تکان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے - دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام ''واہ'' ہے اور میر کا کلام ''آہ'' ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے -

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے - دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی - دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی - دونوں شعر کے ذریعے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں ٹھہراؤ ہے - ایک ایسی نفاست ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے - سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ کہیں نہیں رکتی بلکہ پہاڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے - اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز ، ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے ۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی ہر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں ۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے ۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں ، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے ۔

سودا قصیدہ اور ہجو میں کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سودا خوش دل انسان ہیں ۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے ۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے ۔ رہی ہجویہ شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم رتبہ رہی ہے۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اسی طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں ۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں ۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے ۔ سودا نے اُردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کرکے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی ۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے ۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ میں ہجر کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں ۔ ان کی جودتِ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے ۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں ۔ وہ اپنی قوتِ شعرگوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں ۔ ان کا شعورِ مزاح ، ان کے تخیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر ، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے ۔ ان کا مخصوص راگ ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے ۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں ۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں ۔ آج خدائے سخن میر ہیں ، سودا نہیں ہیں ۔ میر کا اثر ، سودا کے مقابلے میں ، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے ۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ذرا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے ۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف (سودا)

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ
پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میر کے مونھ پر (مصحفی)

میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
کون ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں (ناسخ)

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں (غالب)

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب
ذوق ، یاروں نے بہت زور غزل میں مارا (ذوق)

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفید ہے
شاگرد میرزا کا ، مقلد ہے میر کا (حالی)

میر کا رنگ برتنا نہیں آسان اے داغ
اپنے دیواں سے ملا دیکھیے دیواں ان کا (داغ)

ہم ہیں کیا چیز جو اس طرز پہ جائیں اکبر
ناسخ و ذوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ (اکبر)

شعر میرے بھی ہیں پُر درد ولیکن حسرت
میر کا شیوۂ گفتار کہاں سے لاؤں (حسرت)

میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھے بڑے میرزا یگانہ دبنگ (یگانہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔ آئیے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو پہنچی ہے اور اُردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے بہترین نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایتِ غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا انفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انہوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاق ہے۔ انہوں نے عشقیہ شاعری کو نفسیاتی، اخلاق اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور غم و الم کو کائنات کا حصہ بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔ میر نے شاعری میں نشتریت پیدا کرکے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اُردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے دور میں تھے۔ ایلیٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ رومانی تنقید کے لحاظ سے ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انہیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے۔ اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے ۔ سودا ، غالب اور اقبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انھیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن ، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں ، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں ۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا ۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجد آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں ۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں ۔ میر کے ہاں سعدی کا سا فنی توازن ہے ۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کرکے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے ۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی ، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم پایہ ہے ۔ مشرق میں سعدی ، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں ۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ورجل ، دانتے ، چوسر ، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کمالاتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر خارجی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے ۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے ، رومانیت کے آغاز کے ساتھ انیسویں صدی میں ابھرنا شروع ہوئے جن میں ورڈسورتھ ، کولرج ، بائرن ، شیلی ، کیٹس انگریزی کے ، ہیوگو اور بودلئیر فرانسیسی کے اور ہولڈرن اور ہائنے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں ۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے ۔ میر کے ہاں بودلئیر کا غم ہے ۔ ہائنے کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں ۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم ، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے ۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلئیر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں ۔ میر کے کلام کی پختگی ، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے ۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں ۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں ۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

کوزے میں بند کر دیا ہے۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی ۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی ، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے ، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے :

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے۔ میر نے گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرکے بیک وقت دو کام کیے ۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہِ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں پک کر ایسی لکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہوگئی اور اس کا ارتقا تیز ہوگیا ۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و ناجی کی زبان سے کیا جائے ، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے ، تو ہمیں آبرو و ناجی کی زبان محدود اور گنجلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و ہمہ گیریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے ۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک کھرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے ۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے بیک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے ۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی ، غالب ، مومن اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی ۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا ۔

میر کی زبان فارسی کے زیرِ اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اُردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کرکے اُردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے ۔ میر کی شاعری خالص اُردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے :

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسو دن میر یوں ہی مر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے ۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیرِ اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں ۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے پر دل کا جانا   عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۳ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ ـــ مصائب ، دل ، عجب ، سانحہ ـــ عربی فارسی کے ہیں ۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور سانحہ خواص بولتے ہیں ۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور سانحہ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں ۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہوگئے ہیں ۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ ۔ یہاں اُردو زبان کی وہ صورت وجود میں آتی ہے جسے ہم خالص اُردو کہتے ہیں ۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے ۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کامیابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ کرنا مشکل ہے ۔ میر ناکامیوں سے کامیابیوں کی طرف بڑھے ہیں ۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں ۔ ان کا پست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کرکے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں ۔ دانتے نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں ۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو ۔“[١٦] میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے ۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں ۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہوگیا ۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں نشتریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی ۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ   یوں تو مجنوں کے بھی چچا ہیں ہم

چونٹے دل کے ہیں بتاں مشہور　　　بس یہی اعتبار رکھتے ہیں

خرابی کچھ نہ پوچھو ملکتِ دل کی عمارت کی
غموں نے آج کل سنیو وہ آبادی ہی غارت کی

کہنے لگا نہ واہی بک اتنا　　　کیوں ہوا ہے سڑی اپنے جا ہی
ہمیں غش آ گیا تھا وہ بدن دیکھ　　　بڑی کلول تلی ہے جان ڈر ہے

نہ پوچھ کچھ لبِ تسرسا بھبے کی کیفیت
کہوں تو دخترِ رز کی فلاں جل جاوے
مطلب کو تو پہنچتے نہیں اندھے کے سے طور
ہم مارتے پھرے ہیں یونہی ٹپے ٹوئیے
مت ان نمازیوں کو خانہ سازِ دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

میر ہر قسم کے لفظوں، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں ڈرتے ۔ کامیابی ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے ۔ یہاں بھی وہ عام زبان کو تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ ان کا لہجہ اور طرزِ بیان بھی موجود ہے ۔ اسی تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوتے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا شعر جادو اثر ہو کر ہماری زبان کا حصہ بن جاتا ہے ۔ یہی وہ دوسری صورت ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر　　　پھر ملیں گے اگر خدا لایا
میر صاحب زمانہ نازک ہے　　　دونوں ہاتھوں سے تھامیے دستار
شکوۂ آبلہ ابھی سے میر　　　ہے پیارے ہنوز دلی دور
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے　　　اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
بہت سعی کریئے تو مر رہیئے میر　　　بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی
کبھو کے دن ہیں بڑے یاں کبھو کی رات بڑی
پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں
اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی

یہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابلِ قبول ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے زبان کے اندر اثرِ بیان کی وہ قوت پیدا کر دی کہ وہ زبان، جو آرزو کے دور میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلنا سیکھ رہی تھی، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی ۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا ۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور کو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے ۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا ۔ آبرو و ناجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ ایہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا انجھو ، سجن ، پریتم ، پریت ، ادھ ، موہن ، درپن ، درس ، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے ۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں ۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے ۔ یہی ان کا معیار تھا ۔ ع ''آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ" ۔ اسی معیار کے پیشِ نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں ، مثلاً ندان ، موتد ، مندے ، لتنک ، نگر ، لپٹ ، موئے ، سمرن ، منکا ، پران ، کسالا ، سمیں اور ہون ، وسواس ، لہنت ، گون ، جمدھر ، بھسمنت ، سدھ ، بھن ، منڈیل ، تد ، ٹھوڑ ، چتیرے ، دھیر ، اچرج ، سانجھ ، بھیجک ، کدھب ، پریکھا ، بھکھ ، ڈانگ وغیرہ ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہوگئے ۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے ۔ دیوان دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوان ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے ۔

میر کے ہاں یہی صورت فارسی تراکیب کے ساتھ ہے ۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوان ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے ۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں ۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آئی ہیں ، اُردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں ۔ خالص اُردو میں اضافت نہیں ہے ۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر مرکب شکلیں بناتے ہیں ۔ اضافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ''کا ، کی ، کے" کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اضافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے ۔ اسی لیے فارسی اضافت اُردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے ۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں ۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنھیں میر نے اپنے باطن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے ۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ہم یہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

"کشتۂ ستم ۔ برنگ سبزۂ نورستہ ۔ پائمال صد جفا ۔ سبزۂ بیگانہ ۔ صد خانماں خراب ۔ ناوک بے خطا ۔ کشتگان عشق ۔ رہروان راہ فنا ۔ بے خودان محفل تصویر ۔ سنگ گران عشق ۔ صید ناتواں ۔ نمک مرغ کباب ۔ طائر رنگ حنا ۔ دیدۂ حیران تماشائی ۔ طائر سدرہ ۔ سرنشین رہ میخانہ ۔ چشم پشت پا ۔ شعلۂ پر پیچ و تاب ۔ خاک افتادۂ ویرانہ ۔ عہد وفائے گل ۔ صفحۂ ہستی ۔ جریدۂ عالم ۔ سعی طوف حرم ۔ طائر پربریدہ ۔ مرغ گرفتار ۔ آواز دل خراش ۔ دیدۂ خونبار ۔ دیدۂ بے اختیار ۔ چشم گریہ ناک ۔ گدائے کوئے محبت ۔ اسیران بلا ۔ سجادۂ بے تہ ۔ گردن مینائے شراب ۔ حیرانی دیدار ۔ جلوہ گہ یار ۔ گیسوئے مشک بو ۔ صفحۂ خاطر ۔ نوگرفتار دام زلف ۔ سر پرشور ۔ داخل خدام ادب ۔ دل خانہ خراب ۔ دامن گلچین چمن ۔ پس دیوار گلشن ۔ شام شب وصال ۔ حسرت وصل ۔ خیال رخ دوست ۔ بسیاری الم ۔ ذوق جراحت ۔ لطف قبائے تنگ ۔ آتش سوزان عشق ۔ قربان گہ وفا ۔ خنجر بیداد ۔ حجاب رخ دلدار ۔ زر داغ دل ۔ میر سر کوچہ و بازار ۔ گردون تنگ حوصلہ ۔ مرغان گرفتار چمن ۔ مردن دشوار ۔ دانۂ اشک ۔ منقار زیر پر ۔ شمع آخر شب ۔ آتش گل ۔ مانند نقش پا ۔ مردن دشوار رفتگان ۔ تکلیف باغ ۔ تہ تیغ ستم ۔ حرف شگون وصل یار ۔ چراغ زیر داماں ۔ غافلان دہر ۔ چشمک گل ۔ میلان دلربا وغیرہ وغیرہ ۔"

یہ تراکیب میر کے کلام میں اُردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اُردو ۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوب شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انھیں کلام غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغ فراق و حسرت وصل ، آرزوئے شوق
میں ساتھ زیر خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گرمیٔ عشق مانعِ نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا
اشکِ تر ، قطرۂ خوں ، لختِ جگر ، پارۂ دل
ایک سے ایک عدو آنکھ سے بہتر نکلا
کاوِ کاوِ مژۂ یار و دلِ زار و نزار
گتھ گئے ایسے شتابی کہ چھڑایا نہ گیا
چشم سفید و اشک سرخ آہ دلِ حزیں ہے یاں
شیشہ نہیں ہے مے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
دردِ دل ، زخمِ جگر ، کلفتِ غم ، داغِ فراق
آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کچھ
غمِ فراق ہے دنبالہ گرد عیش وصال
فقط مزا ہی نہیں عشق میں بلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی پن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا ۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگِ میر کہتے ہیں ۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے ۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ، جن کی مثالیں ہم پہلے کسی باب میں دے آئے ہیں ، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدروں کو بھی مرکب مصدروں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے ۔ مثلاً :

ع   آج تاج شہ نہ سر کو فرو لاوں تیرے ہیں   (ص ۳۷)
ع   شاید لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں   (ص ۱۶۴)
ع   آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے   (ص ۱۲۰)
ع   دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا   (ص ۶۶۹)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں ۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں :

(۱) میر سے پہلے ''کبھی'' کے لیے کدھیں ، کدھی ، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے ۔ پہلی بار مضمون اور تاجی کے ہاں ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے ۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جسے میر نے دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع   میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا   (دیوان اول)

ع   تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں (دیوانِ سوم)

ع   جو یاں سے اٹھ گئے ہیں وے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)

آج اس لفظ نے ''کبھی'' کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲)   یہی صورت لفظ ''کسو'' کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع   ناداں یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا   (دیوان اول)

ع   کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)

ع   کسو سے دل ہمارا پھر لگا ہے   (دیوان ششم)

(۳)   میر ''تئیں'' کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ مستند تھا اور فصحا اسے استعمال کرتے تھے :

ع   پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں   (دیوان اول)

ع   کب تک تظلم آہ بھلا مرگ کے تئیں   (دیوان اول)

ع   اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا   (دیوان اول)

ع   اب تو تیرے تئیں قرار ہوا   (دیوان اول)

ع   ہجر کی شب کو یاں تئیں تڑپھا   (دیوان سوم)

ع   ہوتا ہے دو پہر کے تئیں سر پر آفتاب   (دیوان ششم)

(۴) میر کے ہاں ایدھر، اودھر، کدھر، کیدھر، جدھر اور اُدھر، اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ انشاء اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ''شہر قدیم کے رہنے والے ادھر کو ایدھر، ادھر کو اودھر، کدھر کو کیدھر کہتے ہیں۔''[۱۷] آج صرف ادھر، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور جدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں جدھر اب بھی عام ہے :

ع   نام اس کا لیا ادھر اودھر   (دیوان اول)

ع   دل سے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)

ع   ہم دل جلوں کی خاک جہاں میں کدھر نہیں

ع   اب کہو اس شہرِ ناپرساں سے کیدھر جائیے   (دیوان اول)

ع خوبی و رعنائی اُدھر بدحالی و خواری ادھر (دیوان ششم)
ع ان نے راہ اب نکالی ایدھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)

(۵) ''گوئیا'' کا استعمال دیوانِ اول میں ملتا ہے لیکن دیوان ششم میں یہ ''گویا'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوئیا جنس ناروا ہیں ہم (دیوان اول)
ع گوئیا بابِ اجابت ہجر میں تیغا ہوا (دیوان اول)
ع تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا (دیوان ششم)
ع میر گویا کہ وے جہاں سے گئے (دیوان ششم)

(۶) ''ٹک'' کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک ملتا ہے ۔ یہ لفظ اب متروک ہے ۔

ع ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
ع کر حال میر پر بھی ٹک التفات شاہا (دیوان ششم)

(۷) ''کنے'' کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے ۔ دکنی اردو اور دلی کے گلی کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے ۔ میر کے زمانے میں یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ ٹک بھی اس کنے اس بن رہا نہیں جاتا (دیوان اول)

(۸) میر ''لوہو'' بھی استعمال کرتے ہیں اور لہو بھی ۔ آج ''لہو'' مروج ہے لیکن جدید شاعری میں اب ''لوہو'' پھر نظر آنے لگا ہے ۔

ع چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو رونے آنکھوں سے
(دیوان چہارم)

ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)

(۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وویں ع گل کو بھی میری خاک پہ وویں لٹائیے
ووں ع یوں بھی مشکل ہے ووں بھی مشکل ہے
لب تک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک لب لگ میں ہی سرد ہوا
ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب تک لب تک
لب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
جہاں کا تہاں ع حیرت سے آفتاب جہاں کا تہاں رہا

تس　ع　اک بیمار جدائی ہوں میں آپھی تس پر

جس تس　ع　منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا

واں　ع　دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو

کاہے کو　ع　بے تاب و تواں یوں میں کاہے کو تلف ہوتا

کاہے کے　ع　مانند شمع مجھ کو کاہے کے تئیں جلایا

تد　ع　ہو اس سے جہاں سیاہ تد بھی

زور　ع　دل نے اب زور بے قرار کیا

　ع　میر شاعر بھی زور کوئی تھا

اُہر　ع　شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جبّے اہر

عجب　ع　دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا

(۱۰) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال ''قدیم اردو'' میں کثرت سے ملتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو گئی۔ میر کے ہاں ہونٹھ۔ سناہٹا۔ جھوٹھ۔ بھل (بل)۔ بھیکھ (بھیک)۔ مچھلکا (مچلکا)۔ تڑپھا (تڑپا) میں ہائے مخلوط ملتی ہے مثلاً:

ع　ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)

ع　اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)

ع　انھیں سناہٹوں میں جی جلا تھا　(دیوان ششم)

ع　رہِ طلب میں گرے ہوتے سر کے بھل ہم بھی　(دیوان اول)

ع　دلی میں آج بھیکھ بھی ملتی نہیں انھیں　(دیوان اول)

ع　کن نے لیا ہے تم سے مچھلکا کہ داد دو　(دیوان اول)

ع　تڑپھنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے　(دیوان اول)

ع　جھوٹھ اس کا نشاں نہ دو یارو　دیوان ششم)

دیوان اول میں ہائے مخلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم ہو گیا ہے۔

(۱۱) ''تا'' کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ 'تا' اب اس طرح استعمال نہیں ہوتا:

ع　تا بروح الامیں شکار ہوا　(دیوان اول)

ع　ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں　(دیوان اول)

ع　اک قطرہ آب تا میں اس آگ کو بجھاؤں　(دیوان اول)

ع　میر کی ہم نے اٹھ کے تا صورت　(دیوان سوم)

(۱۲) علامتِ فاعلی ''نے'' کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک ملتی ہے لیکن دیوانِ پنجم و ششم میں ''نے'' کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ ''نے'' موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن ''نے'' محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے:

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب کیا (دیوان اول)

ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیمار کو دیکھا ہے
(دیوان سوم)

ع دہر میں پستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوان ششم)

(۱۳) میر کے ہاں زمانۂ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فرق ہے۔ مثلاً:

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا
(دیوان اول)

سیر (مذکر) ع کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر
(دیوان اول)

بلبل (مذکر) ع گل و بلبل بہار میں دیکھا (دیوان اول)

شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوان اول)

قلم (مونث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سو سو خط لکھا ہوگا
(دیوان اول)

(۱۴) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں:

''وں'' لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے بھی منتظروں نے
(دیوان اول)

ع ہے اس کے حرف زیرلبی کا سبھوں میں ذکر
(دیوان اول)

ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی
(دیوان اول)

ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب جگہ ہے
(دیوان سوم)

"ان" لگا کر ع یہ تمھاری ان دلوں دوستاں مژہ جس کے غم میں ہے خوں چکاں

"لی" کی جمع "لیاں"

ع جفائیں دیکھ لیاں بے وفائیاں دیکھیں (دیوانِ اول)

"کی" کی جمع "کیاں"

ع اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)

میر جہاں بے لطف سے "بے لطفیاں" بناتے ہیں وہاں ہارا سے ہاریاں ، گزرتی سے گزرتیاں ، ساری سے ساریاں ، باری سے باریاں ، مانی سے مانیاں ، جانی سے جانیاں ، ملی سے ملیاں ، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں۔ یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ع مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (دیوان اول)

ع روتے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساریاں (دیوان اول)

ع جاں کاہیاں ہماری بہت سہل جانیاں (دیوان اول)

قدیم اُردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج کر آئے ہیں۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر کے ہاں بھی ملتی ہے :

ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں (دیوان اول)

ع ان نے باتیں ہی ہمیں بتلائیاں (دیوان اول)

ع پلکیں جھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، نیند کی نیندوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی بد وضعیں ، آوارہ کی آورگوں ، مزار کی مزاریں ، کنارہ کی کناریں ، اندوہگیں کی اندوہگینوں وغیرہ ملتی ہیں۔

(۱۵) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں "ی" لگا کر دو کام لیتے ہیں۔ ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے صفت بنا لیتے ہیں۔ قدیم اُردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا۔ اس دور کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)
زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں
(دیوان اول)
تلاشی = متلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے
(دیوان اول)
ع حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا (دیوان اول)
ع نازکی اس کے لب کی کیا کہیے (دیوان اول)
ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیں
(دیوان سوم)
ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادگی ، بے خوارگی ، عیارگی وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔

(۱۶) قدیم اُردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے لیکن میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو وعطف اور علامت اضافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک رائج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور اختصار کے ساتھ وسعت بیان کو مجروح کیا ہے۔[18] میر کے ہاں وعطف اور اضافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

وعطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)
ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)
ع نبی کا خویش و بھائی حیدر کرار کہتے ہیں (دیوان اول)
ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (دیوان اول)
اضافت ع ماس طفلِ نا سمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) ضمائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب "وہ" کی جمع غائب ''وے'' ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوان اول سے دیوان ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں (دیوان اول)
ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)
اور دوسری صورتیں یہ ہیں ؛

ان نے ع چھوڑا وفا کو ان نے مروت کو کیا ہوا
(دیوان اول)

ع نہ سیدھی طرح سے ان نے مرا سلام لیا
(دیوان اول)

انھوں کا ع نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انھوں کا
(دیوان اول)

تیں (تو) ع تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی
(دیوان اول)

کن نے ع نہ جانا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)

انھوں میں ع انھوں میں جو کہ ترے محو سجدہ رہتے ہیں
(دیوان اول)

انھوں سے ع خار و خس الجھے ہیں آپھی بحث انھوں سے کیا رکھیں
(دیوان چہارم)

یہ کی جمع یے ع برق و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں یے
(دیوان سوم)

مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس
(دیوان اول)

ع سنتے ہو ٹک سنو کہ پھر مجھ بعد (دیوان اول)

تمھیں بجائے تمھارے لیے ع تلوار مارنا تو تمھیں کھیل ہے ولے
(دیوان اول)

کاہے کو ع بے تاب و تواں یوں میں کاہے کو تلف ہوتا
(دیوان اول)

جو اور سو کا استعمال ع جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
(دیوان اول)

ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔ ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں۔

(١٨) قدیم اُردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی ، فارسی ، ہندی الفاظ کے ساتھ ''پن'' یا ''پنا'' یا ''ہارا'' کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے۔ مثلاً ایک پنا (وحدت کے لیے) ، دو پنا (دوئی کے لیے) ، آدمی پنا (آدمیت کے لیے)۔ یا ''ہار'' لگا کر جیسے دینہار (دینے والا) ،

کھنہار (کہنے والا) ، سنن ہار (سننے والا) وغیرہ ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے ۔ انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے کہ پرانے دلی والے ''جانے والا'' کی جگہ ''جانے ہار'' بولتے ہیں ۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے نئے شہر والے بھی بولتے ہیں ۔''[19] میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عیار ہن نے میرے تئیں (دیوان اول)
ع دبلے اپنے سے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)
ع اک شور ہی رہا ہے دیوان پن میں اپنے (دیوان سوم)
ع بیٹھ جا چلنے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)

(۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقاتِ فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے ۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف انشا نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''میر محمد تقی صاحب باوجود لہجۂ اکبر آباد و شمولِ الفاظِ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستقر الخلافہ ۔''[20] میر کے لہجے میں جو لوچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے ۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہیلی کبھو تم بوجھے میر
(دیوان سوم)

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
(دیوان اول)

ع اس نرگس مستانہ کو کر یاد کُڑھوں ہوں
(دیوان سوم)

ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
(دیوان اول)

ع دن جی کے اُلجھنے سے ہی جھگڑے میں کٹے ہے
(دیوان سوم)

ع یوں سنا چاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم
(دیوان اول)

ع آنھوں پھر لگا ہی پھرے ہے تمھارے ساتھ
(دیوان اول)

فعل حال استمراری ع حکمت ہے کچھ جو گردوں یکساں پھرا کرے ہے
(دیوان اول)

"کا" "گی" ع سید پسر وہ پیارا ہے گا امام بانکا (دیوان اول)

زائد ہے ع اس ظلم پیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی
(دیوان اول)

فعل امر ع یا تو بیگانے ہی رہیے ہوجیے یا آشنا
(دیوان اول)

ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل قوی رکھیو
(دیوان اول)

ع ٹک داد مری اہلِ محلہ سے چاہیو (دیوان اول)

مضارع ع خانہ خراب پوچھو اس دل کی چاہ کا
(دیوان اول)

فعل مستقبل ع دیکھ لیویں گے غیر کو تجھ پاس (دیوان اول)

ع مر ہی جاویں گے بہت ہجر میں ناشاد رہے
(دیوان اول)

ع دل ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا
(دیوان اول)

فعل ماضی شرطی ع کر دے ہے جس کا لاگتے ہی وار ایک دو
(دیوان اول)

(۲۰) میر نے شرم سے شرمانا اور چاہ سے چاہنا مصادر کی شکلیں بھی استعمال کی ہیں :

ع صبح جو ہم بھی جا نکلے تو دیکھ کے کیا شرمانے ہیں
(دیوان دوم)

ع لگ کر گلے سے میرے انگڑائی لے چاہا (دیوان ششم)

میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں ۔ میر کو پورے طور سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے ۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آئی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کُھل کر ہوا ہے ۔ اب تک میر کی ۲۷ مثنویاں سامنے آ چکی ہیں جن میں سے ۲۴ مثنویاں کلیاتِ میر مرتبہ عبدالباری آسی[21] میں ہیں اور تین مثنویاں —— جوان و عروس ، در مبارکبادی کتخدائی بشن سنگھ پسر خورد راجہ ناگرمل اور مور نامہ —— ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیاتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں ۔[22] میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(الف) عشقیہ : (۱) خواب و خیال ۔ (۲) شعلۂ شوق ۔ (۳) دریائے عشق ۔ (۴) معاملاتِ عشق ۔ (۵) جوشِ عشق ۔ (۶) اعجازِ عشق ۔ (۷) حکایتِ عشق ۔ (مثنوی افغان پسر)[23] ۔ (۸) مور نامہ ۔ (۹) جوان و عروس ۔

(ب) واقعاتی : (۱) در بیانِ مرغ بازاں ۔ (۲) در بیان کتخدائی آصف الدولہ بہادر ۔ (۳) در جشن ہولی و کتخدائی ۔ (۴) مثنوی کتخدائی بشن سنگھ ۔ (۵) کپی کا بچہ ۔ (۶) موہنی بلی ۔ (۷) مرثیۂ خروس ۔ (۸) در بیانِ ہولی[24] ۔ (۹) لسنگ نامہ ۔ (۱۰) ساقی نامہ ۔ (۱۱) جنگ نامہ[25] ۔ (۱۲) شکار نامہ ۔ (۱۳) شکار نامہ ۔

(ج) مدحیہ : (۱) در تعریف سگ و گربہ ۔ (۲) در تعریف بز[26] ۔ (۳) در تعریف آغا رشید وطواط ۔

(د) ہجویہ : در ہجوِ خانۂ خود ۔ (۲) در ہجو خانۂ خود کہ بہ سببِ شدت باراں خراب شدہ بود ۔ (۳) در مذمت برشکال (۴) در ہجوِ نا اہل ۔ (۵) در ہجو شخصے ہیچمداں ۔ (۶) تنبیہہ الجہال ۔ (۷) اژدر نامہ (اجگر نامہ) ۔ (۸) در ہجو اکول ۔ (۹) در مذمتِ دنیا ۔ (۱۰) در بیانِ کذب ۔ (۱۱) ہجوِ عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت ۔ (۱۲) در مذمت آئینہ دار ۔

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنف غزل میں ظاہر ہوا ہے ۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے ، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اُردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں ۔ مثنوی ایک ایسی صنفِ

سخن ہے جس میں دوسری اصناف حسبِ ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے ۔ میر کی مثنویات کی یہی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے ۔ میر کسی بھی صنف سخن میں طبع آزمائی کر رہے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے ۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے ۔ ان کی عشقیہ مثنویوں کا تعداد ۹ ہے ۔ ان میں سے تین مثنویوں ــــ خواب و خیال جوشِ عشق اور معاملاتِ عشق ــــ میں آپ بیتی بیان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جگ بیتی ہے لیکن جگ بیتی میں بھی ، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے ، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں ۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آتی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے ۔ یہ کوئی ان کی عزیز رشتے دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی ۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم وے ہرچند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن
روشِ عــــاشق و معشوق جـــدا رہتے ہیں
لکینِ عـــــاشق و معشوق کے رنگ
جـدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدر انھیں اکبر آباد سے دلی کھینچ لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انھیں جنون ہوگیا ۔ اس جنون کا ذکر انھوں نے ”ذکرِ میر“[۲۷] میں بھی کیا ہے لیکن وہاں انھوں نے اسے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”جگر رخصتانہ میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث یہی عشق تھا ع ”مجھے رکتے رکتے جنون ہوگیا ۔“ ”ذکرِ میر“ میں ”از صحبتم احتراز“ اور ”مردم از من گریزاں“[۲۸] کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہلِ خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ فرطِ اندوہ سے سب گریہ ناک تھے :

رہی فکرِ جاں میرے احباب کو اڑا دیویں سب گھر کے اسباب کو

سراسیمہ کوئی محبت سے ہو — ہوئے پاس کوئی تفاوت سے ہو
گریباں کسو کا مرے غم سے چاک — کوئی فرطِ اندوہ سے گریہ ناک

میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات خانِ آرزو سے کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت "نکاتِ الشعرا" میں خان آرزو کا ترجمہ اور "استاد و پیر و مرشدِ بندہ" کے الفاظ ہیں۔ مثنوی "خواب و خیال" میں میر کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ اس میں عشق کی کیفیت کا اتنا پُر درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو نہیں پہنچتی۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی پرکیف تصویر سامنے آتی ہے جو پڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ یہاں بیان میں وہ ربط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے فنی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور پُر اثر ہے۔ یہ مثنوی نہ صرف سوانحِ میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔ اس مثنوی میں میر کے اس جذبۂ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری عشقیہ شاعری پر حاوی ہے۔

مثنوی "جوشِ عشق" میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک مہجور عاشق کے جذبات کی سچی تصویر بن گئی ہے۔ اس میں گھرے درد، کھوئی کھوئی سی فضا، دم گھٹنے کی سی کیفیت، حسرت و یاس کا عالم، یادِ محبوب میں عاشق کی بے قراری اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر، جو میر نے اس مثنوی میں استعمال کی ہے، اس اثر کو مثنوی خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی۔

"معاملاتِ عشق" میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے۔ مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کرکے میر نے پہلے عشق کا ایک بھرپور

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے ملا دیا ہے ۔ اس مثنوی میں سات "معاملات" بیان کیے گئے ہیں جن سے اس عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری ''معاملے'' میں وصلِ محبوب کا مژدہ بھی سنا دیا ہے :

بارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط ۔۔۔ ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دن ہم وے متصل بیٹھے ۔۔۔ اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہا قبول ہوا ۔۔۔ یعنی مقصودِ دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میں آوارہ ۔۔۔ ساتھ آئی مرے وہ مہ پارہ
کچھ کھنے دست دی ہم آغوشی ۔۔۔ ہمسری ، ہم کناری ، ہم دوشی

عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے ۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے ۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعا ع ''وصل اس کا خدا نصیب کرے'' قبول ہوئی ہے ۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں ۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ابتدائے عشق یعنی ع ''دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ'' سے لے کر انتہا ع ''یعنی مقصود دل حصول ہوا'' تک سارا سفر بیان کیا ہے ۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے ۔ یہ مثنوی عشق کی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی ۔ اس مثنوی کی فضا میں گھٹن کے بجائے شگفتگی ہے ، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی ہے ، حتیٰ کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے ۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور ''معاملاتِ عشق'' میں یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے ۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ''شعلۂ عشق'' اور ''دریائے عشق'' میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں ۔ ''شعلۂ عشق'' کا اصل نام ''شعلۂ شوق'' تھا ۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبوعہ ''کلیاتِ میر'' میں بھی اس کا نام ''شعلۂ شوق''[۲۹] ہی درج ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں ''کلیاتِ میر'' مرتب کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے اس میں ''شوق'' کے بجائے ''عشق'' کر دیا ۔''[۳۰] قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ "میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی 'شعلۂ شوق' سے قبل نظم ہو چکا تھا۔"۳۱ فقیر دہلوی کی اس فارسی مثنوی میں ، جس کا تاریخی نام "تصویر محبت" (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع) ہے ، ہیرو کا نام رام چند ہے ۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی "شعلۂ عشق" میں ملتا ہے ۔"۳۲ یہی مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے ۔ شوق نیموی نے "یادگارِ وطن"۳۳ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ ، جو فرضی نہیں اصلی ہے ، عظیم آباد میں پیش آیا تھا ۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں ، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے ۔ شوق نیموی نے اپنی مثنوی "سوز و گداز" میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی "تصویر محبت" پر رکھی ہے ۔

مثنوی "شعلۂ شوق" کے شروع میں میر نے ۳۲ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پٹنہ میں ایک خوش اندام نوجوان پرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی ۔ اس کا ایک عاشق تھا جو پرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا ۔ جب پرس رام کی شادی ہو گئی تو میاں بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے ۔ ایک دن فرصت پا کر جب پرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت گِلا کیا ۔ پرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے ۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے :

وفا کن نے ان ناقصوں میں سے کی　　　مُوا شوئے کس کا کہ وہ پھر نہ جی

جہاں میں فریب ان کا مشہور ہے　　　زبانوں پہ مکر ان کا مذکور ہے

پرس رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ پرس رام نہاتے ہوئے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے ۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی ، زمین پر گری اور مر گئی ۔ وہ شخص واپس آیا اور پرس رام کو اس سانحے کی اطلاع دی ۔ بے خود و بے حواس ہو کر پرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا ۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا ۔ دریا پر لے جا کر اس کا کِریا کرم کیا ۔ اس کے بعد پرس رام کی حالت بھی غیر ہو گئی ۔ صبر و ہوش جاتے رہے ۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا ۔ پرس رام کی وہی حالت ہوگئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آ کر مجنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی ''خواب و خیال'' کے اس شعر میں کیا تھا :

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا　　مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

پرس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

جگر غم میں یک لخت خوں ہوگیا　　رکا دل کہ آخر جنوں ہوگیا

اسی عالمِ جنوں میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا ۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا ۔ قریب ہی ایک مچھیرا رہتا تھا ۔ پرس رام نے سنا کہ مچھیرے کی بیوی کہہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا ۔ ہمارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا ۔ مچھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک ''شعلۂ تند ، پُر پیچ و تاب'' آسمان سے اترتا ہے ۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع ''کہے ہے پرس رام تو ہے کہاں'' ۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا ۔ پرس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے ۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دیے ۔ راستے میں پرس رام نے کہا کہ یہاں ایک مچھیرا رہتا ہے ۔ وہ دریا سے واقف ہے ۔ رات کا وقت ہے ۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے ۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو پرس رام نے مچھیرے سے پوچھا کہ وہ ''شعلۂ سرکش'' کہاں آتا ہے ؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور تڑپ کر :

پکارا کہاں ہے پرس رام تو　　محبت کا ٹک دیکھ انجام تو

پرس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا ۔ کشتی سے دریا میں اترا اور یوں مخاطب ہوا :

کہ میں ہوں پرس رام خانہ خراب　　مرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب

کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ پرس رام شعلے کی طرف بڑھا ، یہاں تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بغل گیر ہو گئے ۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر جلتا رہا ۔ پھر ادھر اُدھر چلنے لگا ۔ پھر پانی میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا ۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ پرس رام نہیں ہے ۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود ۔

مچھیرے نے کہا اس نے پرس رام کو شعلے کی طرف جاتے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے　　بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر　　جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر

اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصورِ ہجر سے مضطرب ہوکر اجتماعی تخیّل نے اس میں شعلے کا مافوق الفطرت واقعہ شامل کرکے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلۂ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کرکے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصلِ محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذباتِ عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں یہی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی "دریائے عشق" میں ملتی ہے۔ "دریائے عشق" کے قصے میں کوئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ع میں لکھا کہ "طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے، خصوصاً "دریائے عشق" جو ان کی مثنوی ہے، اک جہان کے مرغوب ہے۔"[۳۴]

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصورِ عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار کو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلۂ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوانِ رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غرفے سے محوِ نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشقِ بلاخیز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دنیا کو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا ۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا ۔ دیوانے اور پتھر کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ کسی نے اس کے پتھر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے سر پر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیالِ محبوب میں محو تھا ۔ کسی طرح بھی درِ یار سے نہ ٹلا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا ۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے ۔ جب لڑکی محافے میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرنے لگا ۔ جہاں دیدہ دایہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا ۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے ۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے ۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کتنا مشکل ہے ۔ باتیں کرتے کرتے جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور کہا ”کیسے افسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی موجِ دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے“ ۔ دایہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا ۔ دایہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی ۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے ۔ سارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں ، ہمیں واپس چلنا چاہیے ۔ دایہ اور لڑکی کشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں“ ۔ جب کشتی بیچ دریا کے پہنچی تو دایہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا ۔ یہ سنتے ہی وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی ۔ تیراکوں نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا ۔ گھر والوں نے جال ڈلوائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور مہ پارہ مُردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں ۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں ۔ انھیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود ۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے ۔ مثنوی اسی المیہ وصل پر ختم ہو جاتی ہے ۔

اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے ۔ مثنوی ”قضا و قدر“ (۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا ۔۳۵ اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ یہی مثنوی ہے ۔ کلیاتِ میر

کے نسخۂ رامپور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر۳۶ میں بھی لکھا تھا۔ مثنوی دریائے عشق اور دریائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔ف بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام ہمدانی مصحفی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی ''بحر المحبت'' میں موضوعِ سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ:

میر صاحب نے پہلے نظم کیا   میں نے بعد اُون کے ریز و پرز کیا

میر کی اس مثنوی میں جذبۂ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اُردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقیہ (افغان پسر) میں ہیروئن شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ ستی ہوتی ہے تو عاشقِ صادق افغان پسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے نکال لیتے ہیں۔ ابھی وہ جلی ہوئی حالت میں پیڑ کے نیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔

''مور نامہ'' میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف اڑ جاتا ہے۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتشِ عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے۔

''اعجازِ عشق'' میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دنیا کو سر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالتِ زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سرِ عام آہ زاری کرے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق غش کھا کر گرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ درویش واپس جا کر

ف۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس (W. B. Yeats) پہلے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا۔ (ج۔ ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے۔

مثنوی ''حکایت عشق'' میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں ایک برات اسی سرائے میں آ کر ٹھہرتی ہے۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے۔ نوجوان فراق یار میں بے قرار مہینوں کمرے سے باہر نہیں نکلتا۔ ایک دن کمرے کی صفائی کے لیے، مہترانی کے کہنے پر وہ اس کمرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالم اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں ٹھہرتی ہے۔ مہترانی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے کہنے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے، قبر شق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چلی جاتی ہے۔ مہترانی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ بیل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی ہے اور مر چکی ہے۔ انھیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے۔ میر کی مثنویاں، سوائے ''اعجاز عشق'' کے، حمد، لعت، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کرکے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی ہمہ گیر صفات، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے۔ میر کے ہاں عشق کا یہ ویسا ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفۂ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع ''عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب''۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہسار کو اپنے کاندھوں پر اٹھا سکتا ہے۔ عشق دم جبریل بھی ہے اور دل مصطفیٰ بھی، جس کے مضراب و تار سے نغمہ ہائے حیات پھوٹتے ہیں۔ میر کے ہاں عشق ایک بحر بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے۔ ''شعلۂ شوق'' کے یہ تین شعر سنیے :

محبت ہی اس کارخانے میں ہے ۔۔۔ محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت سے ہے گردش میں ہے آسماں ۔۔۔ محبت سے ہے انتظامِ جہاں
اس آتش سے ہے گرمی ہے خورشید میں ۔۔۔ یہی ذرّے کی جان نومید میں

''معاملاتِ عشق'' کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ پوچھ کیا ہے عشق ۔۔۔ حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ ۔۔۔ عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھا جو رسول ہو آیا ۔۔۔ ان نے پیغامِ عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے ۔۔۔ جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں ۔ بنیادی طور پر میر کو قصے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصورِ عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے ۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر نا کام عاشق ہیں ۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق مجنوں ، وامق ، فرہاد ، رانجھا ، پنّوں وغیرہ سب نا کام عاشق ہیں لیکن جذبِ عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں ۔ میر کا عاشق بھی انھی عاشقوں میں سے ایک ہے ۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے ۔ ''دریائے عشق'' میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں ۔ پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے ۔ ''اعجازِ عشق'' میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں ۔ شعلۂ شوق میں دولوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں ۔ ''حکایتِ عشق'' میں نوجوان عاشق ہجرِ محبوب میں تڑپ تڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق انھیں رشتۂ وصل میں پیوست کر دیتا ہے ۔ ''دریائے عشق'' میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں ۔ ''شعلۂ شوق'' میں شعلہ دولوں کو ایک جان کر دیتا ہے ۔ ''حکایتِ عشق'' میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں ۔ یہی وہ خود سپردگی ہے جو عشقِ صادق کی جان ہے ۔ یہ وہ تصورِ عشق ہے جو حیات بعد ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے ۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسیٰ کی صلیب میں ، رسولؐ خدا کے پیغام میں ، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں ، ابن العربی کے فلسفے میں ، مولانا روم کی مثنوی میں ، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے ۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں یہ تصورِ عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

کر ایک وحدت بن گیا ہے ۔ اس تصورِ عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہوئے بغیر مولانا روم کی مثنوی ، ابن العربی کے تصورِ عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا ۔

میر کی مثنویوں کے کردار ، جذبات و مزاج کی سطح پر ، حد درجہ مماثل ہیں ۔ آتشِ عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے ۔ جذبات کی شدت ، ہجر و فراق اور خواہشِ وصل ان سب میں یکساں ہے ۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے ۔ میر کی غزلوں کا ''عاشق'' میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے ۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں ۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدتِ اثر بہت گہرا ہے ۔ ہجر و فراق ، درد و کرب ، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے ۔ غزل میں اختصار ہے ، ایجاز و ارتکاز ہے ۔ مثنوی میں وضاحت ہے ۔

میر کی ان مثنویو ں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود سپردگی ہے ۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے پہلے سے تیار ہوں ۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قاتل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں سفاکی کے بجائے نرمی ہے ۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے ۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے ۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے ۔ میر نے ، غزل کی طرح ، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے ۔ وہ شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں ۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے ۔ انھوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابلِ توجہ ہیں ۔

واقعاتی مثنویوں میں ، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں ، ساقی نامہ ، جنگ نامہ ، کتخدائی آصف الدولہ ، جشنِ ہولی اور در بیان مرغ بازاں ، شکار نامے ، نسنگ نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے پالتو جانوروں کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ان میں شکار نامے اور نسنگ نامہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں ، جن میں نواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوعِ سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، جانوروں کی چلت پھرت اور شکار کی گہما گہمی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقیہ مثنویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مثنویوں میں وہ زندگی سے لطف لیتے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک نشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مثنویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مثنویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زندہ ، منہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکارنامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا سا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ	اُمید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر	کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شہ جہاں نام کہہ کر کلیم	دلِ شاعراں رشک سے ہے دو نیم
پےٴ آصف الدولہ میں نے بھی میر	کہے صید نامے بہت بے نظیر
مگر نام نامی یہ مشہور ہو	گئے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو

اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ کہا ہے ، کرو میر بس	کہ اللہ بس اور باقی ہوس
جواہر تو کیسا کیا دکھایا گیا	خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو	بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو

یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ع ''غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ'' ع ''غزل میر کوئی کہا چاہیے'' ع ''کہی اور ہی بحر میں یہ غزل'' ع ''غزل بحر کامل میں تہ دار کہہ'' ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکارنامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے ۔ فارسی مثنویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں ۔ میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح بے رنگ پیوند کا اثر قائم کرتی ہیں ۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ ، نئے روپ میں سامنے آتے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے ۔ لیکن یہ مثنویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

''ننگ نامہ'' میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے ۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے ۔ پوری مثنوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر بیکار اور خانہ نشیں تھے ۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو ۔ اس مثنوی میں جابجا اس دور کی معاشرت ، قصبوں ، شہروں کے معاشرتی و معاشی حالات ، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں ۔ اس سفر کو میر نے ایک سانحہ کہا ہے ۔ برسات کا زمانہ تھا ۔ راستے پانی سے بھرے ہوئے تھے ۔ کیچڑ سے راستہ چلنا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا ۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آئی ہوئی تھی :

جب کہ کشتی رواں ہوئی واں سے — جسم گویا کہ تھا ، نہ تھی جاں سے
ریلا پانی کا جب کہ آتا تھا — خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
بہتا پھرتا تھا خضر کشتی پاس — غوطے کھاتے تھے حضرتِ الیاس

دریا پار کرکے ایک کوس کا فاصلہ کیچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات کو شاہدرا میں قیام کرنا پڑا ۔ یہاں چند گھر تھے ۔ چار دوکانیں اور ایک چھوٹی سی مسجد تھی ۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی ۔ جن ''صاحبوں'' کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع ''جس سے بیت الخلا کو آوے ننگ''۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک سرائے ملی اور جب بھٹیاری نے ان سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو ''صاحب'' بھجوائیں گے ۔ اس پر بھٹیاری نے کہا :

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے — چار پانچ آدمی ہیں پاس کھڑے
سو تو نکلے ہو کورے بالم تم — ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دورِ حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی گدائی عوام میں ضرب المثل بن گئی تھی - میر راجہ ناگرمل کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں آصف الدولہ کے بلانے پر لکھنؤ گئے - شاہ عالم ثانی بھی اسی سال دلی آئے - اس مثنوی میں شاہ درا ، غازی آباد ، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں - تسنگ بھی کرنال میں ہے - گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانۂ قیام اور ۱۱۸۵ھ — ۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ - ۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھی گئی - رات شاہدرہ میں بسر کرکے دوسرے دن غازی آباد پہنچے - "صاحب" حویلی میں اور نوکر چاکر باغ میں ٹھہرے - دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے - یہاں ایک حادثہ پیش آیا - میر کی چہیتی بلی "موہنی" کہیں کھو گئی - ساری بستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی - موہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بلی موہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی مر چکی تھی -ف میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیگم مزاج بلی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے - وہاں سے میرٹھ اور تسنگ پہنچے جہاں رہنے کو ایک پرانی خستہ کوٹھری ملی - اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا - بے زری کی وجہ سے عمارت کو دوبارہ بنوانا دشوار تھا - نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے - بقال اور بنیوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا - ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوتی کہ رئیس پیشگی قرض لے کر کھا لیتے ہیں - میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو نوکروں نے بتایا :

ماش کی دال کا نہ کریے گلا
گوشت یاں ہے کبھو کسو کو ملا ؟

اس مثنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

ف- مثنوی "موہنی بلی" میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بلی تھی جس کا نام موہنی تھا - بڑے تعویذ گنڈوں اور ٹوٹکوں کے بعد اس کے پانچ بچے پیدا ہوئے - پانچ میں سے تین لوگ لے گئے - منی اور مانی بچ گئے - منی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی رہ گئی - مانی نے دو بچے دیے — موہنی اور سوہنی — موہنی مر گئی اور سوہنی تسنگ کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی -

سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں مچھر ، پشہ ، کیک اور کتّی کثرت سے تھے ۔ چاروں طرف کتّوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی ۔ نسنگ ایک اجاڑ سی بستی تھی جس میں دس بیس گھر گنواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی پھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی ۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا ۔ کھانسی ایسے اٹھتی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو ۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا ۔ اللہ اللہ کرکے اس بلا سے رہائی ملی ۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے ۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں ، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح ، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و پرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے ۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرکے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا ۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا ۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے ۔

میر کو جانوروں کا شوق تھا ۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بلی ، کتّا ، بکری ، بندر کا بچہ اور مرغ پال رکھے تھے ۔ نسنگ نامہ میں انھوں نے ''موہنی'' بلی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اپنے گہرے رنج اور تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے ۔ مدحیہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی ، کتّے ، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ''کپی کا بچہ'' اور ''در بیانِ خروس'' بھی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ہجویہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجویں ہیں جن کا مطالعہ ہم دوسری ہجویہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے ۔

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے ۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات ، ان کا ماحول ، ان کی دلچسپیاں ، ان کی زندگی کے مختلف پہلو ، ان کا

رہن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں حدیثِ دیگراں کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت ناکی بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ''شعلہ عشق'' میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ ورڈسورتھ نے ''لوسی گرے'' کے بارےمیں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی پھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ''میری'' کے بھیڑوں کو پکارنے کی آواز اب بھی ''ڈے'' کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میرحسن کی سحر البیان میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت ناکی (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی تاثر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں نئی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکباز ہیں ۔ عشق میں سچے اور مخلص ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے "رمزیاتی" رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں ۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انھیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں ۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دبانے میں کبھی کامیاب نہیں ہوئے ۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفسی کیفیت میں پوشیدہ ہے ۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا ۔

فنی نقطۂ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک افسانوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں ۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقیہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی ابیات دھیمے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بہترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے ۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصنافِ سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندۂ جاوید ہو جاتے ہیں ۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۔ ان میں "در ہجو خواجہ سرا" کے علاوہ اگر میر کے ۵ مخمس — ہجو بلاس رائے ، در ہجو لشکر (۲ مخمس) ، در شہر کاما حسب حال خود ، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے ۔ ان نظموں میں میر نے موسم ، دلیا ، جھوٹ ، افراد ، لشکر ، شہر ، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ اٹھارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنفِ سخن تھی ۔ جعفر زٹلی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی ۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق انتہائی منافقانہ ہوگیا تھا ۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے بہروپ کا پردہ فاش کیا جا سکتا تھا ۔ ہجو ناانصافیوں ، ظلم و جبر ، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بخیے ادھیڑنے کا کام لیتا تھا ۔ یہ ہجو گوئی کا مثبت پہلو تھا ۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر ہجویں لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے ۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیکِ روزگار) یا میر کا مخمس ''در ہجو لشکر" اور "در بیانِ کذب'' اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ ان ہجویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے ۔ اس قسم کی ہجووں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار ، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زیاں پیدا ہوتا ہے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو ، جس نے دیکھنے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو ، جس میں ناانصافیاں ، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں ، اسے جھنجھوڑنے ، بھنبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی ہجووں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا ۔ میر کے ہاں اس قسم کی ہجویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان ہجویات میں ہے جن میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو ہجویں لکھی ہیں وہ ان کی بہترین ہجویں ہیں ۔ ان دونوں ہجووں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے ۔ اپنے گھر کی ہجو لکھتے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے ۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ع ''گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر'' :

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں
قدر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اسی گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا ۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور مٹی کو ہاتھوں سے ہٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا :

صورت اس لڑکے کی نظر آئی ہم جو مردے تھے جان سی پائی
قدرتِ حق دکھائی دی آ کر یعنی نکلا درست وہ گوہر
مومیائی کھلائی کچھ بلدی فرصت اس کو خدا نے دی جلدی

اپنے گھر کی دونوں ہجووں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے - اس میں تخیل نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے جہنم میں رہنے سے پیدا ہوتی ہے - برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کنبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالتِ زار پر اتنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی کوسنے کاٹنے لگتے ہیں :

اپنے اسباب گھر سے ہم لے کر   الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
صف کی صف نکلی اس خرابی سے   تاکہ پہنچے کہیں شتابی سے
میر جی اس طرح سے آتے ہیں   جیسے کنجر کہیں کو جاتے ہیں

اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے - وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن اُنھیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجوگوئی ان کا شعار نہیں ہے :

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار   کن دلوں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کنھوں نے کچھ کہا میں چپ رہا   ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا   دردمند و عاشق و دل ریش تھا
پر کروں کیا لا علاجی سی ہے اب   غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب

(در ہجو نا اہل)

''در ہجو نا اہل مسمی بہ زبان زدِ عالم'' بقاء اللہ بقا کی ہجو[۳۸] ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے - اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

مدعی میرا ہوا یہ بے ہنر   مردۂ صد سالہ سا بے نور تر

اسی مثنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از بست سال   گم تھا یاں سررشتۂ قال و مقال

نواب بہادر جاوید خاں کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگر مل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع میں جنگِ سکرتال سے واپس ہو کر دلی میں خانہ نشین ہو گئے ، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی - ''اجگر نامہ'' میں میر نے خود کو بہت بڑا اژدہا بتایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کیڑے ، مکوڑے ، چھپکلی ، مینڈک ، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اژدہا ایک ہی سانس میں سب کو ہڑپ کر جاتا ہے :

پھرا ایک دم وا کرکے دہاں　　کہ پایا اس انبوہ کو نیم جاں
دمِ دیگر ان سے نہ کوئی رہا　　وہی دشت خالی وہی اژدہا

''در ہجو شخصے ہیچ مداں کہ دعوئ ہمہ دانی داشت'' میں ایک ایسے شخص کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے سب کچھ آتا ہے۔ اس ہجو میں میر نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان کے اوندھے، اُلٹے سیدھے، بے تکے مضحکہ خیز جواب دلوائے ہیں۔ اس دلچسپ ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخصِ مذکور کی جہالت اور میر کی علمیت کا احساس ہوتا ہے۔ 'نکات الشعرا' میں میر نے حاتم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مردیست جاہل و متمکن''۳۸ اور میاں شہاب الدین ثاقب کے بارے میں لکھا ہے کہ ''در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند۔''۳۹ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا پھر ثاقب کے بارے میں۔ اسی طرح ''ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت''، میرزا محمد رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے۔ سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا اور اس ہجو میں کتوں کے شوقین کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ 'تذکرۂ ہندی' میں لکھا ہے کہ ''سودا بپرورش سگانِ ابریشم پشم شوق تمام داشت۔''۴۰ میر نے لکھا:

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کتّوں کی ہوس
گردن میں اپنے ڈالے پھرے روز و شب مرس
ٹکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا یار ہے
جیسے سگِ سرائے سگِ ہر سوار ہے
کتوں کی جستجو میں ہوا روڑا باٹ کا
دھوبی کا کتّا ہے کہ نہ گھر کا نہ گھاٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا۔ یہ جوابی ہجو کلیاتِ سودا میں موجود ہے۔۴۱ سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل ہو گئے۔ میر نے ''در ہجو آئینہ دار'' میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کلّو حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا:

آج سے مجھ کو نہیں رنج و ملال　　جب سے نکلے بال تب سے ہے یہ حال
موشگافوں کا نہیں ہے نام اب　　مدّعیِ شعر ہیں حجام سب
ایسے مولڈے میں نے کتنے بے شعور　　ہے حجامت اس بھی فرقے کی ضرور
ہاں نہ سید کچھ ہے نے نائی ہے شرط　　ہر کسو کسوت میں دانائی ہے شرط
سگ کے نجم الدین کی سرداری ہوئی　　نوح کے بیٹے کی وہ خواری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خرد — نے کی نائی جن پہ سب کا دست رد
سمجھے مرزا میر کو ، مرزا کو میر — نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے سیر شیر
مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت — یاں تانی واں عجالت ہے بہت
جس جگہ میں نے رکھی منہ میں زبان — ہوتے اس جاگہ جو مرزا بے گماں
استرے کانو میں اپنے باندھ کر — کب کے اب تک گھس گئے ہوتے ادھر
چوہڑے نائی ہیں سارے ایک ذات — ان میں ہے بدذات جو ہو نیک ذات

میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ وہ ہجویں جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجو عاقل خاں ، ہجو آئینہ دار ، ہجو بلاس رائے وغیرہ ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالاتِ زمانہ کو ہدفِ ملامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بگڑے ہوئے زمانے پر بھی جیسے در ہجو خانۂ خود ، در ہجو لشکر ، در شہر کاما ، تسنگ نامہ وغیرہ ۔ وہ ہجویں جن میں اقدار ، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے در ہجو کنب ، در ہجو برشگال ، در مذمتِ دنیا وغیرہ ۔ میر کی ہجویات سے ان کی پُر گوئی کا پتا چلتا ہے ۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاقی ، معاشی ، انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی ، افلاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے ۔ سودا اس صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں پھکڑ پن ، گالی گلوچ اور فحاشی بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے ۔ وہ بس دانت پیس کر اور کچکچا کر رہ جاتے ہیں ۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھیما پن قائم رہتا ہے ۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے قلابے ملانے کا عمل ملتا ہے ۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں ، مزاح بھی پیدا کرتے ہیں ، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ۔ میر کی ہجویات پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے انھیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے ۔ سودا کے ہاں جو تخیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ قصیدہ سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے ۔ جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جما سکتا ہے ۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے پرزور ہیں ۔ میر کے ہاں ہجووں میں سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے ، اسی لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں ۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو بحریں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی موزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی بحریں ہیں ۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے ۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے ۔ پگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے ۔ میر صرف اپنی پگڑی سنبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں ۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے ۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ جمایا ہے ۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے ۔ آسی نے لکھا ہے کہ ''ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا پُرسوز دل رکھتا ہے ۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلانا چاہتا ہے ۔''۳۲ اس کے برخلاف سودا پھکڑ پن ، پھبتی ، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرنا چاہتے ہیں ۔ وہ جعفر زٹلی کی طرح ، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بہو بیٹیوں کو بھی لپیٹ کر رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاقی دائرے توڑ کر میدان میں اترتے ہیں ۔ میر عام طور پر اخلاقی دائرے کو نہیں توڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رُکے رکے سے نظر آتے ہیں ۔ سودا کی ہجویات میں اسی سے ''بھرپوریت'' ہے ، میر کے ہاں ''دبا دبا پن'' ہے ۔ لیکن میر کی ہجویات کے لہجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے ۔ میر نے کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال انھوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے ۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں ۔

قصیدہ بادشاہوں ، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنفِ سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا ۔ کلیاتِ میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (نسخۂ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۱۹۲ھ) کا ''قصیدہ در شکایت نفاق یاراں'' بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے ۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں ۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں ، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاہِ وقت شاہ عالم کی مدح میں ہے ۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع یہ ہے :

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی کو تاب
آشنا ہونا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر نسخہ' حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ ، جس کا مطلع اوپر درج ہے ، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو انھوں نے ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا ۔ف

میر نے مثنویات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں ۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے ۔ ایک میں ''نفاقِ یاراں'' کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہ عالم کی مدح کی ہے ۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں ۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا ۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے ۔ ان میں تنوع ، تسلسل ، تشبیب ، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصرتی ، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے ۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھتے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے ۔ نہ ان میں مبالغے کا جادو ہے کہ ممدوح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع ۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی ، فلک کے جور و جفا ، صیاد کی اسیری ، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں ۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں :

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شاہ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر نکل جاتے ہیں :

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ
کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے
تری عمر ہو میرے طولِ امل سی
کرم کا سررشتہ اک تیری ہاں ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں ۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ انھیں ہمارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ''ذکرِ میر'' میں میر کے الفاظ یہ ہیں ''حاضر شدم و قصیدہ کہ در مدح گفتہ بودم خواندم شنیدند . . . ۔'' (ص ۱۴۰) ۔

نے ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، مذہبی عقیدت کے اظہار یا پیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے ۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے ۔ وہ تو قبیلۂ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی ۔ یہی صورت ان کے مراثی و سلام کے ساتھ ہے ۔

میر نے ۴۴ مرثیے اور ۷ سلام لکھے ہیں ۔[۴۳] میر کے غم زدہ مزاج سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کرکے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سننے والا آہ و بکا کرنے لگے ۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں انیس و دبیر کے ہاں ملتی ہے ۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ مسدس مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر ''چہرہ'' کہلائی ۔ میر کے مراثی میں تشبیب بھی نہیں ہوتی ۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں ۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں ۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے ، حتیٰ کہ ''بکائیا'' یا ''مبکی'' حصوں میں بھی ، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کرکے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے ، وہ کامیاب نہیں ہیں ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب بتدریج جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سننے والا بے اختیار بُکا کرنے لگے ۔ یہ ایک شعوری خارجی عمل ہے ۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں ۔ وہ جس خوبی سے اپنے غمِ عشق کو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے ۔ یہ ان کی مجبوری ہے ۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، حضرت عابد کی اسیری ، علی اصغر کی پیاس ، خاندان حسین کی عورتوں کی بے حرمتی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی ۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل ممتنع کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے ۔[۴۴]

مطالعۂ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ گلشن بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۰۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ، بار دوم ۱۹۱۰ع ۔

۲۔ تذکرۂ آزردہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کرکے انجمن ترقی اُردو پاکستان سے ۱۹۷۲ع میں شائع کرا دیا ہے ۔ یہ صرف حرف ق تک ہے اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے ۔

۳۔ تذکرۂ مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ورق ۹۹ ب ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔

۴۔ مجمع النفائس میں تقی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں : ''زبان ہندی و فارسی و ملمع و مرکب از لسانین کہ آں را ریختہ گویند بسیار مروی ست و در ہمہ اشعار او بلند و پست بے شمار است ۔ اگرچہ پستش اندک پست است اما بلندش بغایت بلند ۔''

۵۔ میر نمبر : مرتبہ محمد حسن عسکری ، ص ۲۷۶ ، ماہنامہ ساقی ، کراچی ۱۹۵۸ع ۔

۶۔ ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۹۳ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع ۔

۷۔ عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۳ - ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔

۸۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵ - ۶ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۹۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبۂ جدید ، لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۱۰۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۶۹ ۔

۱۱- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ء -

۱۲- دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء -

۱۳- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ء -

۱۴- نقد میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ء -

۱۵- مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۹۹ ، کتابی دنیا لمیٹڈ ، دہلی ۱۹۳۷ء -

۱۶- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاونڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ء -

۱۷- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ برجموہن دتاتریہ کیفی ، ص ۲۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء -

۱۸- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ء -

۱۹- دریائے لطافت : ص ۲۶ -

۲۰- دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلۂ انجمن ترقی اُردو ، الناظر پریس لکھنو ۱۹۱۶ء -

۲۱- کلیاتِ میر : مرتبۂ عبدالباری آسی ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ء -

۲۲- کلیاتِ میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ء - اس ایڈیشن میں دو قطعے در ہجو خواجہ سرا اور در تعریف اسپ بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں - ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے -

۲۳- ۲۴- ۲۵- ۲۶- یہ مثنویاں ''مثنویات میر بخط میر'' مرتّبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ، مطبوعہ دھومی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ء میں بھی شامل ہیں -

۲۷- ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتّبہ عبدالحق ، ص ۶۴ - ۶۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء -

۲۸- ایضاً -

۲۹- مثنوی شعلۂ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ع -
۳۰- ''میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (نسخۂ حیدر آباد دکن) میں اس کا ''نام شعلۂ شوق'' ہی ہے . . . رام پور کے نسخۂ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے - اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترقی اُردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع -
۳۱- معاصر پٹنہ ، شمارہ ۱۵ ، ص ۴ ، نومبر ۱۹۵۹ع -
۳۲- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۴ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -
۳۳- میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروقی ، ص ۳۳۰ - ۳۳۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۴ع -
۳۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ع -
۳۵- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۴۹ — ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ع -
۳۶- دلی کالج میگزین : (میر نمبر) مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ع -
۳۷- عیارسیان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۴۳ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع - کلیات میر نسخۂ رامپور میں بھی ''مثنوی در ہجو محمد بقا'' کے الفاظ ملتے ہیں - مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ع -
۳۸- نکات الشعرا : ص ۹۷ - ۳۹- ایضاً : ص ۹۳ -
۴۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۴۱- کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -
۴۲- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ع -
۴۳- کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ع اور ''مراثی میر'' مرتبہ سید مسیح الزمان ، انجمن محافظ اُردو لکھنؤ ۱۹۵۱ع -

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرثیے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج ۔ ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۷۶ ''بسیار عزیزان تلاشِ تتبع زبانِ او کردند لیکن بہ آں نہ رسیدند ۔''

ص ۵۸۰ ''اے پسر عشق بورز ۔ عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی بود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختہ عشق بودن کمال ست ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہورِ عشق است ۔''

• • •

چوتھا باب

مرزا محمد رفیع سودا

مرزا محمد رفیع سودا[1] (۱۱۱۸ھ — ۴ رجب ۱۱۹۵ھ/۷-۱۷۰۶ء — ۲۷ جون ۱۷۸۱ء) میر کے بڑے معاصر اور اردو زبان کے ان شعرا میں سے ایک ہیں جن کا نام اُردو شاعری کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ان کے والد مرزا محمد شفیع دہلی میں آباد تھے اور تجارت کرتے تھے۔[2] سودا دہلی میں پیدا ہوئے۔[3] والد کی وفات کے بعد جو ترکہ ملا اسے تھوڑے سے عرصے میں کھا پی کر برابر کر دیا[4] اور ملازمت اختیار کر لی۔ میر نے ''نوکر پیشہ''[5] اور قائم نے ''مصاحب پیشہ''[6] لکھا ہے۔ گردیزی نے ''سپاہی پیشہ''[7] لکھا ہے جس کی تصدیق سودا کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے:

کہی جاتی نہیں وہ مجھ سے جو اس ظالم نے
جس طرح کی مرے اوقات میں ڈالی ہل چل
لا بٹھایا مجھے گھر بار چھڑا لشکر میں
پسال بے چوب تلے اپنے بغیر از پرتل

اس زمانے میں مغلوں کا فوجی نظام درہم برہم ہو چکا تھا اور اس پیشے کی حالت اتنی خراب تھی کہ لوگ ذریعۂ معاش کے لیے اسے اختیار نہیں کرتے تھے۔ ''مخمس شہر آشوب'' میں بھی سودا نے اس پیشے کو ترک کرنے کی وجہ یہی بتائی ہے کہ ع ''زمانہ دیکھ کے ہتھیار ہم نے ڈالے کھول''۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ابتدا میں سودا سپاہی پیشہ رہے اور پھر اسے ترک کرکے ملازمت و مصاحبت کا پیشہ اختیار کر لیا۔ سودا کے بچپن، ان کے خاندان، ان کی تعلیم و تربیت کے بارے میں معلومات محدود ہیں۔ شاہ کمال نے ''مجمع الانتخاب'' میں لکھا ہے کہ سودا کی والدہ نعمت خاں کی بیٹی تھیں۔[8] سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مادرِ گرامی ان کی دختر خجستہ اختر خاندانِ نعمت خان عالی میں سے ہے۔''[9] قاضی عبد الودود نے عنایت خاں راسخ خلف لطف اللہ خان

صادق (جو سودا کا ہم عصر اور امرائے دہلی سے تھا) کے ایک قلمی رسالے ''ذکرِ مغنیان ہندوستان بہشت نشان'' کا ذکر کیا ہے جس میں سودا کو مرشد قلی خاں کا نواسہ لکھا ہے۔[10] لیکن ان دونوں باتوں کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔ میر، گردیزی اور قائم کے تذکرے اس سلسلے میں خاموش ہیں۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں خون کا رشتہ بڑی اہمیت رکھتا تھا، نعمت خاں عالی یا مرشد قلی خاں کا نواسہ ہونا کوئی ایسی غیر اہم بات نہیں تھی جس کا ذکر سودا کے معاصر تذکرہ نگار نہ کرتے۔ سودا کے اس شعر سے بھی نعمت خاں سے قرابت داری کی تردید ہوتی ہے:

کم ہے ناصر علی سے نعمت خاں اس سے مرغوب تر ہے اس کا خیال[11]

سودا کی اولاد میں صرف ایک بیٹے مرزا غلام حیدر مجذوب کا ذکر آتا ہے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ''نور بصر میاں غلام حیدر ہمارے حضرت مرزا صاحب کے خلف الرشید ہیں۔''[12] میر حسن نے ''خلف استاد استاداں مرزا محمد رفیع سودا'' کے الفاظ میں ذکر کرکے انھیں خاموش پسند، کم گو، دیر آشنا لکھا ہے۔[13] مصحفی نے ''پسر خواندہ مرزا رفیع'' لکھا ہے اور لکھنئو میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔[14] قدرت اللہ قاسم نے ''سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا کے متبنیٰ''[15] لکھا ہے۔ مجذوب نے دو دیوان میر کے جواب میں لکھے تھے[16] اور ایک شعر[17] میں میر کو للکار کر خلفِ سودا ہونے پر اظہارِ افتخار بھی کیا تھا:

اے میر سمجھیو مت مجذوب کو اوروں سا
ہے وہ خلفِ سودا اور اہلِ ہنر بھی ہے

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا کے کوئی اولاد نرینہ نہیں تھی اور انھوں نے غلام حیدر مجذوب کو گود لے کر بیٹے کی طرح پرورش کیا تھا۔

سودا کا سالِ پیدائش بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ محمد حسین آزاد نے سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۵ھ دیا ہے[18] اور ان کا ماخذ ''خوش معرکۂ زیبا'' ہے جس میں لکھا ہے کہ ایک فقیر روشن ضمیر نے فرمایا تھا کہ ''حیات و عمر تخلص کے ہم عدد ہوگی''۔[19] لفظ سودا کے عدد ۷۱ ہوتے ہیں۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ اگر ۱۱۹۵ میں سے ۷۱ نکال دیے جائیں تو ۱۱۲۴ ہوتے ہیں جس میں ۱۱۹۵ کے سال کا ایک جمع کرنے سے سالِ ولادت ۱۱۲۵ھ ہوتا ہے۔ شیخ چاند نے سالِ ولادت ۱۱۰۶ھ دیا ہے۔[20] جو اس لیے غلط ہے کہ انھیں ''مخزنِ نکات'' کی اس عبارت کو سمجھنے میں، جو ابو طالب کے ذیل میں دی

ہے[۲۱]، تسامح ہوا ہے ۔ سودا بہادر شاہ اول کے لشکر میں نہیں ، بلکہ ان کے چچا ، جیسا کہ قائم کے الفاظ ''عم بزرگوار رفیع صاحب'' سے واضح ہوتا ہے ، شامل تھے اور ابو طالب جب اپنی جاگیر کے کسی کام سے شاہجہان آباد آئے تھے تو ''سابقہ آشنائی'' کے باعث ان کے چچا کے پاس ٹھہرے تھے ۔ محمود شیرانی نے سالِ ولادت ۱۱۱۸ھ و ۱۱۲۰ھ کے درمیان بتایا ہے ۔[۲۲] فائق رامپوری نے بھی یہی سال دیے ہیں ۔[۲۳] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ سودا ''۱۱۱۵ھ و ۱۱۱۸ھ کے مابین پیدا ہوئے ۔''[۲۴] ایک اور مضمون میں لکھا ہے کہ ''سودا ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے ۔[۲۵] ایک اور مضمون میں سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۸ھ لکھا ہے ۔[۲۶] ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۱۱۵ھ — ۱۱۱۸ھ لکھ کر ۱۱۱۸ھ کو تسلیم کیا ہے ۔[۲۷] رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''بارھویں صدی کے دوسرے یا تیسرے عشرے میں ان کی ولادت ہوئی ۔''[۲۸] مختلف سنین کے اس غبار میں سودا کا سالِ ولادت متعین کرنا دشوار ضرور ہو جاتا ہے لیکن بعض شواہد ایسے ہیں جن کی روشنی میں راستہ نظر آنے لگتا ہے ۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''فقیر اکثر ان بزرگوار کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے ۔ مجھ پر بہت مہربانی فرماتے ہیں ۔'' اور بتایا ہے کہ ''ان کی عمر ستر سال کی ہوگی ۔''[۲۹] میر حسن نے یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ء میں شروع کیا ۔[۳۰] یہاں سوال یہ سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے سودا کا حال کب لکھا ؟ میر حسن فیض آباد میں رہتے تھے جو اس وقت نواب شجاع الدولہ (م ۲۳ ذی قعد ۱۱۸۸ھ/۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء) کا دارالحکومت تھا ۔ اس لیے ظاہر ہے کہ سودا کی خدمت میں ''اکثر'' حاضر ہونے کا سلسلہ بھی فیض آباد میں قائم تھا ۔ سودا شجاع الدولہ کے دورِ حکومت میں فرخ آباد سے ، جہاں وہ مہربان خاں رند کے متوسل تھے ، فیض آباد آئے ۔ لچھمی نرائن شفیق نے ایک خط کا ذکر کیا ہے جو سودا نے فرخ آباد سے دکن بھیجا تھا ۔ شفیق کے الفاظ یہ ہے — ''اس تذکرے کے لکھنے کے بعد ایک خط غرہ ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ کو اولاد محمد خان ذکا بلگرامی کے نام فرخ آباد سے دکن بھیجا ۔''[۳۱] اس خط سے معلوم ہوا کہ سودا ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ء تک فرخ آباد میں تھے ۔ سودا نے ایک مثنوی ''در تعریف دیوان و اشعار مہربان خاں رند'' لکھی ہے جس میں ''دیوان رند'' کی تعریف کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سوز سا انسان پھر نہیں ملے گا ۔ اس کو ہر طرح غنیمت جاننا چاہیے اور یہ بھی مشورہ دیا :

کیسے ہی رام ہوں کسی کے ساتھ　　　پنچھی بھڑکے ہوئے نہ آویں ہاتھ

آخری دو شعر یہ ہیں :

کر چکا میں دعا پہ ختم کلام ہو لیجیے رخصت کا میرے تجھ کو سلام
حشر تک زیر سایہ نواب رہیو جوں آفتاب عالم تاب

ان اشعار میں سلام رخصت بھی ہے اور مہربان خان رند کے لیے زیر سایہ نواب (احمد خان بنگش) رہنے کی دعا بھی کی ہے ۔ آخری شعر سے واضح ہے کہ نواب احمد خان بنگش (م شعبان ۱۱۸۵ھ/نومبر ۱۷۷۱ع) اس وقت زندہ تھے ۔ اس سے اس بات کا پتا چلا کہ سودا نواب احمد خان بنگش کی زندگی ہی میں فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے تھے ۔ جیسا کہ شفیق کے محولہ بالا خط کے حوالے سے معلوم ہوا ، ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ع میں سودا فرخ آباد میں تھے ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں سودا کے فیض آباد میں ہونے کا پتا ایک اور ذریعے سے چلتا ہے ۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۳۲] میں نواب محمد یار خان امیر کے ذیل میں لکھا ہے کہ حکیم کبیر سنبلی کی ترغیب پر نواب موصوف کو بھی شاعری سے دلچسپی پیدا ہو گئی ۔ انھوں نے میر سوز اور میرزا رفیع سودا کو خط لکھے لیکن وہ نہ آ سکے ۔ آخرکار قائم چاند پوری نے ، جو اس وقت بسولی میں تھے ، ٹانڈہ آ کر شرف ملازمت حاصل کیا ۔ وہاں خود مصحفی بھی حاضران مجلس میں تھے ۔ لیکن جب شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر مرہٹوں نے سکرتال میں ضابطہ خان پر چڑھائی کی اور ضابطہ خان شکست کھا کر بھاگ گیا تو مرہٹوں نے ٹانڈہ اور روہیل کھنڈ کے دوسرے علاقوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ نواب محمد یار خان امیر کی یہ محفل بھی برہم ہو گئی ۔ مصحفی بھی یہاں سے لکھنؤ چلے آئے ۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں ''فقیر اس حادثہ جانکاہ میں لکھنؤ پہنچ گیا تھا اور ایک سال کے بعد شاہجہان آباد گیا ۔''[۳۳] سکرتال میں یہ جنگ ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ع کو ہوئی ۔ ذی قعدہ ہجری سال کا گیارھواں مہینہ ہے ۔ گویا مصحفی ۱۱۸۵ھ کے آخر میں ٹانڈہ سے نکلے اور اودھ پہنچے اور ایک سال بعد دہلی آ گئے ۔ اسی زمانے میں ان کی ملاقات سودا سے ہوئی ۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں :

''فقیر ، نواب شجاع الدولہ بہادر کے عہد میں ایک روز شرف دیدار کے لیے اس بزرگ (سودا) کی خدمت میں حاضر ہوا تھا ۔''[۳۴]

اس سے اس بات کا ثبوت ملا کہ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں سودا فیض آباد میں تھے ۔ فائق رامپوری کا خیال ہے کہ ''سودا کا قیام فرخ آباد میں ۱۱۸۴ھ تک رہا اور غالباً اس نے آغاز ۱۱۸۵ھ میں سفر فیض آباد کیا ۔''[۳۵] اس وقت سودا

نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں "بہ وسیلۂ فن شاعری"[36] سرفراز تھے - اب سودا کے فرخ آباد چھوڑنے اور فیض آباد آنے کے زمانے کے تعین کے بعد ہم اس سوال کی طرف واپس آتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں سودا کی عمر ۷۰ سال کب بتائی ؟ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں میر حسن نے اپنے تذکرے پر کام شروع کیا -[37] پہلے انھوں نے ان شعرا کے حالات لکھے[38] جو گزر چکے تھے یا جو اودھ میں نہیں تھے ، جیسے مرزا مظہر جان جاناں -[39] لیکن ان شعرا کے حالات جو زندہ تھے اور اودھ میں موجود تھے ۱۱۸۴ھ میں نہیں بلکہ بعد میں لکھے جن میں سودا بھی شامل تھے - میر حسن نے سودا کے حالات میں ''اکثر'' حاضر خدمت ہونے کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ملاقات کا یہ سلسلہ مسلسل رہا اور سودا کے حالات انھوں نے خود سودا سے پوچھ کر درج کیے - میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع میں مکمل ہوا -[40] اس کے بعد انھوں نے اس پر نظر ثانی کی اور اضافے کیے - ۱۱۸۸ھ تک اس میں شعرا کی تعداد ۱۹۵ تھی -[41] ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں یہ تعداد بڑھ کر ۳۰۴ ہو گئی -[42] ۱۱۸۸ھ کے نسخے میں سودا کی عمر درج نہیں ہے لیکن نظر ثانی و اضافہ شدہ نسخے میں سودا کی عمر ۷۰ سال لکھی ہے - گویا ۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن نے اپنے تذکرے پر نظر ثانی شروع کی تو سودا کے حالات میں ''سن شریف بہ ہفتاد رسیدہ باشد'' کے الفاظ کا اضافہ کیا اور سودا سے غزل پر اصلاح لینے کی بات نکال دی - اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ ۱۱۸۸ھ میں سودا کی عمر ۷۰ سال تھی - اب اگر ۱۱۸۸ میں سے ۷۰ نکال دیے جائیں تو سودا کا سال ولادت ۱۱۱۸ھ بنتا ہے - اس کی تصدیق ایک اور ذریعے سے بھی ہوتی ہے - قاضی عبدالودود نے نقش علی کے تذکرے ''باغ معانی'' (۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس وقت نقش علی نے ، جن کے سودا سے ذاتی مراسم تھے ، سودا کی عمر کے بارے میں ''بہ پنجاہ و پنج (۵۵) رسیدہ''[43] کے الفاظ لکھے ہیں - قاضی عبدالودود نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''میرا قیاس ہے کہ سودا کا ترجمہ ۱۱۷۴ھ میں لکھا گیا ہوگا -''[44] اس حساب سے بھی اگر ۱۱۷۴ میں سے ۵۵ نکال دیے جائیں تو ۱۱۱۹ آتا ہے اور چونکہ ۵۵ واں سال چل رہا ہے اور حساب میں شامل ہے اس لیے سال پیدائش ۱۱۱۸ھ ہوتا ہے - تعلقات و مراسم کے پیش نظر یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ نقش علی نے ۵۵ سال کی عمر سودا سے دریافت کرکے لکھی ہوگی - ان شواہد کی روشنی میں اب سودا کا سال ولادت

۱۸ : ۱۱۱۸/۱۷۰۶-۷ء متعین ہو جاتا ہے۔

سودا نے ، میر کے برخلاف ، پہلے فارسی میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد خان آرزو کے کہنے پر اُردو کی طرف متوجہ ہوئے۔ عاشقی عظیم آبادی نے لکھا ہے :

''موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں نظم فارسی کی طرف راغب تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔ خان آرزو نے فرمایا کہ پایۂ کلامِ فارسی بہت بلند ہے اور ہماری تمھاری زبان ہندی ہے۔ اگرچہ ہندیوں نے فارسی دانی کو بہت اونچے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن استادانِ سلف اور ایرانیوں کے مقابلے میں کہ یہ ان کی زبان ہے ، سورج کے آگے چراغ سے زیادہ حیثیت نہیں ہے اور ریختہ گوئی میں اس وقت تک کوئی شخص مشہور نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا اگر اس زبان میں مشقِ سخن کریں تو فیضانِ طبیعت کے باعث اس دیار کے اساتذہ میں شمار ہو جائیں۔ چونکہ مشورہ نیک تھا ، پسند آیا اور اسی روز سے ریختہ گوئی کی طرف رجوع ہو گئے اور مشق کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں شعرائے ریختہ کے استاد بن گئے۔''[۳۵]

اس بات کی مزید تصدیق خود سودا کے اس قطعے[۳۶] سے بھی ہوتی ہے جس میں سودا نے ریختہ میں شاعری کی طرف متوجہ ہونے کے وہی اسباب بیان کیے ہیں جو عاشقی نے دیے ہیں :

میں ایک فارسی داں سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوئی ہے بندشِ اشعارِ فرس ذہن نشیں
جو آپ کیجیے اصلاح شعر کی میرے
نہ پائیے غلطی تو محاورہ میں کہیں
کہا یہ بعد تامل کے دوں جواب تجھے
جو میری بات کا اے یار تجھ کو ہووے یقیں
جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خوبیِ مضموں
زبانِ فرس پہ کچھ منحصر سخن تو نہیں

کہاں تک ان کی زباں تو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیٔ رنگیں

یہی وہ تحریک تھی جس کے داعی آرزو تھے اور جس پر انھوں نے 'دادِ سخن'، اور 'تنبیہ الغافلین' وغیرہ میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ سودا بھی فارسی گوئی چھوڑ کر ریختہ گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ سودا نے فارسی میں خان آرزو سے اور اُردو میں شاہ حاتم سے مشورہ کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ حاتم نے لوحِ دیوان پر اپنے شاگردوں کے نام لکھ رکھے تھے جن میں سودا کا نام بھی شامل تھا۔[47] قاسم نے لکھا ہے کہ ان کے استاد ہدایت اللہ ہدایت کہتے تھے کہ انھوں نے بارہا حاتم کی زبان سے یہ مصرع سنا ہے ع ''مرتبہ شاگردی من نیست استاد مرا''۔ یہ مصرع پڑھ کر حاتم کہا کرتے تھے کہ ''یہ مصرع میری استادی اور مرزا'' کی شاگردی کے بارے میں کہا گیا ہے۔[48]

سودا میں شعر گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جیسے ہی وہ فارسی سے اُردو کی طرف آئے ان کے جوہر چمک اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شاعری کی شہرت دلی سے نکل کر دور دراز تک پھیلنے لگی۔ میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل کیا تو لکھا کہ ''اس کی فکر عالی کے سامنے طبع عالی شرمندہ ہے، ریختہ کا شاعر ہے اور اس اعتبار سے ملک الشعرائے ریختہ کہنا چاہیے۔''[49] اس وقت یقین کی شہرت عروج پر تھی اور وہ حلقۂ مظہر سے تعلق رکھتے تھے۔ میر و سودا آرزو کے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میر نے سودا کو یقین کے مقابلے پر کھڑا کرکے یہ بھی لکھ دیا کہ انھیں ملک الشعرا کہنا چاہیے۔ یہ بات میر کی گروہ بندی کا حصہ تھی۔ گردیزی نے، جو مرزا مظہر کے حلقے سے وابستہ تھے، اپنے تذکرے میں اس قسم کی کوئی بات نہیں لکھی لیکن شاگردِ سودا قائم نے اس پر اور حاشیہ چڑھایا اور لکھا کہ ''نامدار بادشاہوں کی قبولیت اور عالی مرتبت سلاطین کا تقرب اسے حاصل ہوا۔ بالفعل ملک الشعرا کے خطاب کا، جو شاعروں کا بلند درجہ ہے، اعزاز و امتیاز رکھتا ہے۔''[50] قائم نے ''سلوک نامدار و سلاطین عالی مقدار'' کے الفاظ استعمال کرکے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ سودا کو کسی بادشاہ نے یہ خطاب دیا تھا لیکن کسی کا نام نہیں لکھا۔ شورش عظیم آبادی (م شعبان ۱۱۹۵ھ/جولائی ۱۷۸۱ع)[51] نے اپنے تذکرے ''یادگارِ دوستان روزگار''[52] میں کہیں ملک الشعرا نہیں لکھا بلکہ صرف یہ لکھا ہے کہ اگر انھیں ریختہ گویوں کا ملک الشعرا خیال کیا جائے تو جائز ہے اور اگر

پہلوان الشعرا کہا جائے تو بجا ہے۔[۵۳] ملک الشعرائی اس دور میں کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو تذکرہ نگار بادشاہ یا وزیر کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے۔ امر اللہ الہ آبادی نے اپنے تذکرے میں اس بات کو صاف کرکے وہ غلط فہمی، جو قائم نے پیدا کی تھی، دور کر دی اور لکھا کہ زبان آوران کامل انھیں استاد مانتے ہیں اور اپنے آئین کے مطابق انھیں ملک الشعرا قرار دیا ہے۔[۵۴] اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ سودا کو باقاعدہ طور پر کسی سرکار دربار سے یہ خطاب نہیں ملا تھا بلکہ ان کی پرگوئی و قادر الکلامی کی وجہ سے اہل ادب انھیں ملک الشعرا کہتے تھے۔

شاعری کے علاوہ سودا کو کتے پالنے اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ کتے پالنے کا شوق انھیں دلی میں بھی تھا اور فیض آباد و لکھنؤ میں بھی رہا۔ محمد تقی میر نے ”ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگان انسے تمام داشت“ کے نام سے سودا کی جو ہجو لکھی تھی اس میں ان کے اسی شوق کو ہدف ملامت بنایا تھا۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع میں جب مصحفی سودا سے ملنے گئے تو لکھا کہ ”ابریشم کے بالوں والے کتے پالنے کا بہت شوق رکھتا ہے۔“[۵۵] سودا جب تک دلی میں رہے کسی تذکرہ نگار نے ان کے شوق موسیقی کا ذکر نہیں کیا۔ سب سے پہلے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا کہ سودا ”علم موسیقی میں بھی ماہر ہے۔“[۵۶] اس کے بعد عشقی عظیم آبادی نے لکھا کہ ”علم موسیقی و ستار نوازی میں معقول دستگاہ رکھتا ہے۔“[۵۷] مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ علم موسیقی سے آگاہی کے سبب اپنے مرثیہ و سلام کو سوز میں ڈھالنے پر قدرت رکھتے تھے۔[۵۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں ان کا یہ شوق اس طور پر نمایاں نہیں ہوا تھا کہ معاصر تذکرہ نگار سودا کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے لیکن جب وہ مہربان خاں رند کے متوسل ہوئے تو نواب کی صحبت اور ذوق موسیقی[۵۹] نے ان کی دبی ہوئی صلاحیتوں کو ابھارا اور انھوں نے اس فن کی طرف اتنی توجہ دی کہ ان کا یہ ذوق قابل ذکر ہوگیا۔

سودا مختلف سرکاروں درباروں سے وابستہ رہے۔ پہلے وہ محمد شاہ کے خواجہ سرا بسنت علی خاں سے وابستہ رہے۔ پھر سیف الدولہ احمد علی خاں بہادر سے منسلک رہے، اس کے بعد نواب غازی الدین خاں عماد الملک کے متوسل ہوگئے۔ سودا ۱۱۷۳ھ تک دہلی ہی میں رہے لیکن ربیع الآخر ۱۱۷۳ھ/نومبر ۱۷۵۹ع میں، عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد، جب احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر گرم ہوئی اور عماد الملک دہلی چھوڑ کر سورج مل جاٹ کے پاس چلا گیا[۶۰] تو سودا بھی

اس کے ساتھ چلے گئے ۔ عماد الملک اس وقت ملکی سیاست سے الگ ہو کر ایک طرح سے جلا وطنی کے دن گزار رہا تھا اور سودا کی مصاحبت اور اپنے علم و ادب کا شوق پورا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی تھا ۔ ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ء میں سودا کے دہلی سے چلے جانے کا ایک بالواسطہ ثبوت یہ بھی ہے کہ شاہ حاتم نے سودا کی زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں ۱۱۵۴، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۱ اور ۱۱۷۲ھ کے سنین ملتے ہیں ۔ اس سلسلے کی آخری غزل ۱۱۷۲ھ کی ہے اور اس کے اکیس سال بعد ایک غزل ۱۱۹۳ھ کی ملتی ہے جب سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ۱۱۷۶ھ/ ۶۳ - ۱۷۶۲ء میں جب نواب شجاع الدولہ نے شاہ عالم کو ساتھ لے کر فرخ آباد پر حملہ کیا اور احمد خاں بنگش نے عماد الملک کو مدد کے لیے خط لکھا تو سودا عماد الملک کے ساتھ فرخ آباد پہنچے اور وہاں مہربان خاں رند نے عماد الملک سے سودا کو مانگ لیا ۔ ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ء میں فرخ آباد میں سودا کی موجودگی کا پتا اکیس اشعار پر مشتمل اس قطعہ تاریخ سے بھی چلتا ہے جو سودا نے مہربان خاں رند کی شادی کے موقع پر کہا تھا اور جس کے آخری دو شعر یہ ہیں :

جب اس شادی کو اس شاعر نے دیکھا
جہاں میں وہ جو ہے رشک انوری کا
کہی اے مہربان صاحب یہ تاریخ
"ہوا ہے وصل ماہ و مشتری کا"[۶۱]
(۱۱۷۶ھ)

۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۲ - ۱۷۶۹ء) تک سودا فرخ آباد میں رہے ۔ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۸۵ھ (۱۷۶۹ - ۱۷۷۱ء) کے درمیان فیض آباد آ کر شجاع الدولہ کے دربار سے منسلک ہو گئے ۔ نواب نے دو سو روپیہ ماہانہ تنخواہ مقرر کر کے خلعت سے سرفراز کیا ۔[۶۲] شجاع الدولہ کی وفات (ذی قعد ۱۱۸۸ھ/جنوری ۱۷۷۵ء) کے بعد آصف الدولہ نے بھی سودا کی تنخواہ بحال رکھی ۔[۶۳] لیکن جب باقاعدگی سے تنخواہ ملنے میں پریشانی کا سامنا ہوا تو سودا نے ایک منظوم عرضی پیش کی جس میں درخواست کی :

دیہات جو ہیں مصرف مطبخ کے اس میں عمہ
اس نقدی کے عوض ہو مجھے صحنک طعام

آصف الدولہ نے چھ ہزار سالیانہ کی جاگیر مقرر کر دی ۔[۶۴] آصف الدولہ فیض آباد

سے لکھنؤ منتقل ہوئے تو سودا بھی یہیں آ گئے اور یہیں آموں کی فصل میں آم کھانے سے بیمار پڑ کر ۴ رجب ۱۱۹۵ھ (۲۷ جون ۱۷۸۱ء) کو وفات پائی اور آغا باقر کے امام باڑے میں دفن ہوئے۔ ۶۵ لچھمی نرائن شفیق نے یہ قطعۂ تاریخ وفات کہا :

لکھنؤ بیچ میرزائے رفیع ✧ چوتھی رجب کی ، جان سیں گزرے
جب گئے ... کیا ہوئی تاریخ ✧ ہائے سودا جہان سیں گزرے

محرم کے مہینے میں جب مصحفی سودا کی قبر پر گئے اور میر فخر الدین ماہر کا قطعہ تاریخ وفات لوحِ مزار پر دیکھا ، جس میں تعمیہ خلافِ قاعدہ تھا ، تو ایک قطعہ لکھا جس سے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء برآمد ہوتے ہیں۔ آخری شعر یہ ہے :

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی ✧ سودا کجا و آں سخن دلفریب او۶۶

وفات کے وقت سودا کی شہرت کا سورج نصف النہار پر تھا۔ ان کے دیوان کے لاتعداد نسخے سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے۔ شخصیت کی کشش اور کلام کی تازگی نے انھیں اس دور کا ایک ایسا عظیم شاعر بنا دیا تھا جس نے اُردو زبان کو اپنی زندگی میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کرا دی تھیں۔

سودا اپنے دوسرے معاصرین کے مقابلے میں اپنے دور کے زیادہ نمائندے تھے۔ میر کے برخلاف سودا اس بگڑتے ہوئے ماحول میں بھی خوش اسلوبی سے زندگی بسر کرنے کا پورا سلیقہ رکھتے تھے۔ اورنگ زیب کی وفات اور سودا کی پیدائش ایک ہی سال کے واقعات ہیں۔ اورنگ زیب کے بعد جو کچھ ہوا وہ سودا کے سامنے ہوا یا انھوں نے اپنے بزرگوں کی زبان سے سنا۔ تاجر باپ کے بیٹے تھے۔ گھر میں کھانے پینے کو اتنا ضرور تھا کہ انہیں میر کی طرح کبھی تنگی یا افلاس کا احساس نہیں ہوا۔ باپ کے مرنے کے بعد جو کچھ ترکہ ملا اسے یارباشی میں اُڑا دیا۔ تجارت کی حالت بھی اس زمانے میں خراب تھی :

سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت
دکھن میں بکے وہ جو خریدِ صفہاں ہے

سودا کو مزاجاً ویسے بھی تجارت سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ کچھ دن لشکر میں رہے لیکن اس پیشے کی حالت بھی خراب تھی۔ یہ اس دور کا مٹتا ہوا پیشہ تھا ع ''شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے''۔ مہینوں تنخواہیں نہیں ملتی تھیں۔ سودا نے ان حالات کا مشاہدہ کیا اور اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ ان کی شاعری کے مختلف حصوں کو جوڑ کر ہم اس دور کا واضح نقشہ بنا سکتے ہیں۔ سودا نے ساری عمر ملازمت و مصاحبت میں گزار دی۔ وہ ایک کامیاب

مصاحب اور دلچسپ ندیم تھے ۔ آدابِ مجلس سے اس طرح واقف کہ جس دربار سے وابستہ ہوتے اپنی جگہ بنا لیتے ۔ ان کے مزاج میں ہمیں گھٹن کا احساس نہیں ہوتا ۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کے غرور و نخوت کا ذکر نہیں کیا بلکہ ان کی خوش خلقی ، دوست نوازی اور گرمجوشی کی تعریف کی ہے ۔ میر نے ، جنھیں چند لفظوں میں شخصیت کی تصویر اُتارنے میں مہارت حاصل تھی ، سودا کے بارے میں لکھا کہ ”جوانیست خوش خلق ، خوش خوئے ، گرم جوش ، یار باش ، شگفتہ روئے ۔“[67] گردیزی نے سودا کے انداز گفتگو کی تعریف کی ہے ۔[68] صاحبِ ”مسرت افزا“ نے ان کی شیریں زبانی اور ظریف الطبع ہونے کی تعریف کی ہے ۔[69] معاصرین کے ان تاثرات سے سودا کے مزاج و سیرت کی ایک واضح تصویر اُبھرتی ہے ۔ خوش خلقی ، گرم جوشی ، ہنستا ہوا چہرہ ، شیریں زبانی ، یار باشی اور ظرافت وہ خوبیاں ہیں جو سودا کو اپنے دور کی ایک دلکش شخصیت بنا دیتی ہیں ۔ وہ جہاں جاتے ہیں مقبول و محبوب ہو جاتے ۔ ساری ہجو گوئی کے باوجود عاجزی و انکساری ان کے مزاج کا حصہ تھی ۔ ‘عبرت الغافلین’ میں ایک جگہ سودا نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کے ذہن و تربیت کا پتا چلتا ہے ۔ ”وہ شخص جو بہت کچھ ہے اور خود کو کم سمجھتا ہے ، دراصل بہت کچھ ہے اور وہ شخص جو کم ہے مگر خود کو بہت کچھ سمجھتا ہے یا خود سر ہے ، وہ ذلیل ہو جاتا ہے ۔ آدمی کو چاہیے کہ اپنے اوقات اخلاق کی تربیت و تہذیب میں صرف کرے ۔“[70] محفل میں بیٹھتے تو ایسی دلچسپ باتیں کرتے کہ اہلِ محفل کا دل موہ لیتے :

ہر بات ہے لطیفہ و ہر اک سخن ہے رمز
ہر آن ہے کنایہ و ہر دم ٹھٹھولیاں (سودا)

ہجویاتِ سودا کے مطالعے سے جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں سودا ایک زود رنج اور غصے میں جلد بھڑک اُٹھنے والے انسان نظر آتے ہیں لیکن ہجو گوئی میں بھی سودا نے عام طور پر کبھی پہل نہیں کی ۔ جب پانی سر سے گزر جاتا اور حریف باز نہ آتا تو وہ ہجو سے حریف کی ایسی مالش کرتے کہ زندگی بھر وہ اُدھر کا رخ نہ کرتا ۔ وہ لوگ جو ان سے لطف و محبت سے پیش آتے ، سودا ان کی سخت بات کو بھی برداشت کر جاتے :

سودا غلامِ لطف و محبت ہے ورنہ یار
کن نے اسے خریدا ہے دام و درم کے ساتھ (سودا)

میر اور سودا دونوں گروہِ آرزو کے شعرا سے تعلق رکھتے تھے ۔ دیوانِ اول

میں کم از کم تین جگہ میر نے سودا کا ذکر کیا ہے جس میں سے ایک شعر میں سودا پر سخت چوٹ کی ہے :

طرف ہونا مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوہیں سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے (میر)

میر نے سودا کو جاہل کہہ کر سخت حملہ کیا تھا لیکن سودا نے جس غزل کے مقطع میں اس بات کا جواب دیا اس میں پرانے مراسم کا لحاظ رکھتے ہوئے صرف اتنا کہا :

نہ پڑھیو یہ غزل سودا تو ہرگز میر کے آگے
وہ ان طرزوں سے کیا واقف وہ یہ انداز کیا سمجھے (سودا)

سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا ۔ میر نے ایک ہجو میں اس شوق کو ہدفِ ملامت بنایا ۔ سودا نے اس کا جواب جس انداز سے دیا اس میں وہ شدت نہیں ہے جو سودا کی دوسری ہجویات میں ملتی ہے ۔ اپنی ہجو میں سودا نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک کتا ناپاک ہے لیکن نفس کے کتے سے ، جسے آپ پال رہے ہیں ، یہ یقیناً بہتر ہے ۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے کئی معاصرین کے کلام پر بزعمِ خود اصلاح دی ہے ۔ ممکن ہے سودا کے کلام پر بھی دی ہو اور بعد میں نکات الشعرا کا جو نقشِ ثانی مرتب کیا اس میں سے یہ نکال دی ہو ۔ سودا نے "در تعریض بہ میر" کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم لکھی اور اس میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ اصلاحِ میر پر طنز کیا ۔ اُس ہجو کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم میں زیرِ ابرادِ میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح لوگ کہتے ہیں سہوِ کاتب ہے

سودا کے مزاج کا اندازہ اُس قطعہ بند غزل سے بھی ہوتا ہے جس میں سودا نے لکھا ہے کہ ایک دوسرے کے سقمِ سخن پر اعتراض تو کیا ہی جاتا ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ اس کے ساتھ "گریباں گیر جنگ" بھی کی جائے :

یک دگر ہوتا ہی ہے سقم سخن پر اعتراض
اس پہ کیا لازم جو کیجے ہو گریباں گیر جنگ
ایک ان میں سے لگا سودا کے آگے پڑھنے شعر
واسطے اتنے کہ تا کیجے بہ ایں تزویر جنگ
سن کے یہ بولا خدا کے واسطے رکھیے معاف
میں تو ہوں شاعر غریب اور آپ ہیں شمشیر جنگ

دوستی اور پرانے مراسم کا خیال سودا کی شخصیت کا نمایاں پہلو تھا ۔ سودا جب دلی چھوڑ کر فرخ آباد اور وہاں سے فیض آباد و لکھنؤ چلے آئے تو انھیں دلی اور وہاں کے دوست احباب کی یاد ہمیشہ ستاتی رہی ۔ ایک قطعے[۴۱] میں دلی کے دوست احباب کی خیریت کے طالب ہیں لیکن قاصد جو خط لے کر آتا ہے اس میں کوئی تفصیل ہی نہیں ہے ۔ اسی لیے اس سے ایک ایک بات کرید کرید کر پوچھتے ہیں ۔ ایک اور قطعے[۴۲] میں اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ جب سے گردش ایام انھیں شہرِ غریب میں لے آئی ہے وہاں سے کوئی نامہ و پیغام ہی نہیں آتا اور خاص طور پر میر صاحب نے اتنی مدت میں ایک خط بھی نہیں لکھا :

ہمیں لے آئی ہے شہر غریب جس دن سے
کبھو انھوں کی طرف سے نہ نامہ و پیغام
علی الخصوص تغافل کو میر صاحب کے
کہوں میں کس سے کہ باوصف اتحاد تمام
لکھا نہ پرچہ کاغذ بھی اتنی مدت میں
کہ بے قراروں کو تا ہووے موجبِ آرام

سودا رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے ۔ وضع داری اور شرافت نے ان کے مزاج میں خوشگوار رنگ پیدا کیا تھا ۔ ظرافت ان کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی اور پھر قدرتِ بیان ایسی کہ ذرا سی دیر میں اشعار موزوں کر دیتے ۔ قائم نے لکھا ہے[۴۳] کہ میر محمد یار خاکسار خود تو ظریف بنتے تھے لیکن کوئی دوسرا ان سے مذاق کرتا تو برا مان جاتے ۔ میر سے ان کی چل رہی تھی ۔ ایک روز سودا اور خاکسار میرزا مرتضیٰ قلی فراق کے گھر پر بیٹھے تھے ۔ خاکسار نے بے موقع میر کی شکایت کی اور حاضرین سے کہا کہ میر کی ہجو کہیں ۔ فراق چپ ہو گئے لیکن سودا نے خاکسار کی فرمائش پر فوراً ایک مطلع موزوں کیا :

میر کا مکھڑا ہی نے تنہا گلِ زنبق سا ہے
پیٹ بھی اس کا جو میں دیکھا سو کچھ ہنبق سا ہے

حاضرین محفل نے سنا تو ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو گئے ۔ میر بے چارے دبلے پتلے لیکن خاکسار تن و توش کے آدمی تھے ۔ بڑی سی توند بھی نکلی ہوئی تھی ۔ پہلے تو خاکسار سمجھے ہی نہیں لیکن جب ہنسی کا سلسلہ جاری رہا اور ان کو محسوس ہوا کہ یہ سب تو خود ان پر ہنس رہے ہیں تو مغلظات بکتے ہوئے اٹھ کر چلے گئے ۔

فضل علی دانا میاں مضمون کے شاگرد تھے ۔ ہولی کے موسم میں محمد تقی میر کے مشاعرے میں ، جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو ان کے گھر پر ہوتا تھا ، سیاہ چادر اوڑھے تشریف لائے ۔ ان کا رنگ گہرا کالا تھا اور اتنی ہی سیاہ ڈاڑھی تھی ۔ جیسے ہی سودا نے انھیں دیکھا بے ساختہ کہا :

ع یارو ہولی کا ریچھ آیا[۴۳]

قاسم نے لکھا ہے[۴۵] کہ شیخ قائم علی ، معلمی جن کا پیشہ اور اٹاوہ جن کا وطن تھا ، یقین کے بیٹے مقبول نبی خاں مقبول کی وساطت سے سودا سے ملنے کے لیے فرخ آباد پہنچے اور چند غزلیں سنائیں ۔ سودا کی رگِ ظرافت پھڑک اٹھی ۔ فی البدیہہ یہ شعر پڑھا :

ہے فیض سے کس کے یہ نخل ان کا بار دار
اس واسطے کیا ہے تخلص امیدوار

بے چارے شیخ قائم علی یہ شعر سن کر شرمندہ ہوئے اور شاگردی کا ارادہ ترک کرکے واپس ہو گئے ۔ اپنا تخلص اُمیدوار کے بجائے قائم کر لیا اور ساری عمر کسی کو استاد بنانے کا خیال نہیں کیا ۔

سودا جہاں گئے اسی مزاج ، ذہانت ، رکھ رکھاؤ اور قادر الکلامی کی وجہ سے کامیاب رہے اور ساری زندگی فراغت سے گزار دی ۔ انھوں نے باہر کی دنیا سے گہری دلچسپی لی اور اپنے ماحول اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کر لی ۔ اسی لیے وہ اپنے دور کے مہذب انسان سمجھے گئے اور عام طور پر عزت و احترام کی نظر سے دیکھے گئے ۔ میر کے ہاں ان کی اپنی ذات دلچسپی کا مرکز تھی ۔ ان کی ساری کشمکش ان کے باطن میں ہوتی تھی اور ان کی انا ان کی سیرت و مزاج پر غالب رہتی تھی ۔ سودا کے ہاں یہ صورت نہیں تھی ۔ میر کے ہاں معافی کا خانہ نہیں تھا ۔ سودا فراخ دل اور معاف کرنے والا مزاج رکھتے تھے ۔ میر ضاحک ، جن سے سودا کے زبردست معرکے ہوئے ، جب ملاقات کے لیے سودا کے گھر گئے تو ضاحک کی اس فروتنی سے غبار عناد کا سودا کے دل سے مطلق صاف ہوا ۔ واسطے عطر و پان حسبِ قاعدۂ ہندوستان اندر تشریف لے گئے ۔ اس عرصے میں کہ برآمد ہوں اس ٹھٹھول نے قلم دان کھولا اور یہ مطلع ایک پرچے پر لکھا دیکھا :

رستم سے تو کہہ پیارے سر تیغ تلے دھر دے
یہ ہم سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے (سودا)

اس کے برابر یہ مطلع لکھ دیا :

سودا نے اٹھا چونڑ جب پہاد دیا بھڑ دے
یہ اس سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے[۷۶]

انھی میر ضاحک کا بیٹا میر حسن جب بھی سودا کی خدمت میں حاضر ہوا ، سودا اس سے ہمیشہ خندہ پیشانی سے ملے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ''بسیار کرم می فرماید'' ۔[۷۷] یہ سودا کا مزاج تھا جو میر کے مزاج سے مختلف تھا ۔ سودا کے کردار میں ہمیں توازن اور تحمل و بردباری کا احساس ہوتا ہے اور ''آبِ حیات'' کی تصویر یک رخی معلوم ہوتی ہے ۔ وہ ناراض ہونا بھی جانتے تھے اور خوش ہونا بھی ۔ کتے پالنے کا شوق اور موسیقی سے لگاؤ بھی ان کی اس شگفتہ مزاجی کو واضح کرتا ہے ۔ ہر صاحبِ تخیّل کی طرح ان کے کردار میں پیچیدگی ضرور تھی اور ایسے واقعات بھی سامنے آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم انھیں مجموعۂ اضداد کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی باہر کی دنیا سے ان کا گہرا رشتہ قائم رہتا ہے ۔ وہ دنیا میں رہنا اور نباہ کرنا جانتے ہیں جو ایک عملی اور 'بیروں بیں' انسان کی خصوصیت ہے ۔ وہ نہ صوفی ہیں اور نہ غم پسند بلکہ یہی بیروں بینی ان میں نشاطیہ پہلوؤں کو ابھارتی ہے اور ان میں زندگی کا ولولہ پیدا کرتی ہے ۔ ان کے لہجے کی بلند آہنگی ، ان کی سرمستی اور نشاطیہ کیفیت اسی مزاج کا نتیجہ ہے ۔ ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کے انھی اثرات سے معمور ہے ۔ ان کی شخصیت ایک شاعر کی شخصیت ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے ۔

سخن مرا ہے مقابل مرے سخن کے میں
کہ میں سخن سے ہوں مشہور اور سخن مجھ سے

اس مخصوص مزاج کے ساتھ ان کی تازہ دم شاعری نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ عوام و خواص کی محبوب بن گئی ۔ ان کا دیوان "مانند تبرک"[۷۸] مشرق سے مغرب تک جا پہنچا ۔[۷۹] اس مقبولیت میں ان کی پہلودار شخصیت و سیرت کا بڑا ہاتھ تھا اور اسی شخصیت کا زور اور تنوع ان کے کلام کا جوہر ہے ۔ وہ ایک پُر گو اور قادر الکلام شاعر تھے ۔ ''قوت'' ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں وصف ہے ، لیکن اس سے قبل کہ ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کریں پہلے ان کی تصانیف کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ پورے پس منظر کے ساتھ ہم ان کی شاعری کو سمجھ سکیں ۔

سودا کی تصانیف کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ــــ تصانیف نثر اور تصانیفِ نظم ۔ تصانیف نثر میں (۱) مثنوی سبیلِ ہدایت کا اُردو

دیباچہ ۔ (۲) مثنوی 'عبرت الغافلین' کا فارسی دیباچہ ۔ (۳) شعلۂ عشق ، اُردو نثر ۔ (۴) تذکرۂ شعرا شامل ہیں ۔ اور تصانیفِ نظم میں (۵) دیوانِ غزلیات اُردو ۔ (۶) دیوانِ قصائد ، ہجویات و مراثی وغیرہ اور (۷) دیوانِ فارسی شامل ہیں ۔

''سبیلِ ہدایت'' میں سودا نے محمد تقی تقی کے ایک سلام اور ایک مرثیے کی منظوم شرح لکھی ہے جس میں تقی کی ان غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جو معنی و بیان سے تعلق رکھتی ہیں ۔ 'سبیلِ ہدایت' لکھنے کی وجہِ تسمیہ یہ تھی کہ محمد تقی تقی مرثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا ۔ سودا نے 'سبیلِ ہدایت' کے ابتدائی اشعار میں بتایا ہے کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئین فنِ شاعری سے الگ ہے ۔ شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے ، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے ۔ ظاہر ہے شاعر اس راہ سے کیسے آگاہ ہو سکتا ہے ؟ مرثیہ تو وہ صنف ہے جسے سن کر عوام الناس زار و قطار روتے ہیں ۔ تقی نے یہ کہا تھا :

اور سودا کا مرثیہ سن کر — چپ ہی رہ جاؤں ہوں میں سر دُھن کر
کیسی ہی طرح کوئی اس کی بتائے — لیکن اس پر کبھو نہ رونا آئے

اس کا جواب سودا نے یہ دیا کہ یہ سچ ہے کہ مجھے مرثیے کا ایسا ڈھب نہیں آتا جسے سب سن کر روئیں ، البتہ میر صاحب! میں آپ کے مرثیوں کا قائل ہوں جن سے عوام کا دل خون ہے ، جن پر 'جمّا اور 'بدھو شام سے صبح تک سینہ کوٹتے ہیں ، لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ جن مرثیوں پر 'بدھو 'جمّا روتے ہیں ان کے معنی مجھ سے حل نہیں ہوتے ۔ اس کے بعد پہلے ''سلام'' کا ، معنی و بیان اور بحر و وزن کے اعتبار سے ، تجزیہ کیا ہے اور پھر اسی انداز سے مرثیے کا تجزیہ کیا ہے ۔ متن کے عنوان کے تحت پہلے وہ محمد تقی تقی کے اشعار دیتے ہیں اور پھر شرح کے عنوان کے تحت لفظی ، معنوی اور عروضی اعتراضات کرتے ہیں ۔ مرثیے کے منظوم تجزیے سے پہلے سودا نے اُردو زبان میں ایک مختصر دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں سودا نے بتایا ہے کہ چالیس برس سے ان کا کلام اہلِ ہنر کے زیبِ گوش ہے ۔ مرثیے کا فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے ۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس بات کو نظر میں رکھ کر مرثیہ کہا جائے ، نہ کہ صرف عوام کو رلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے ۔ 'سبیل ہدایت' اس وقت لکھی گئی جب سودا اور محمد تقی مرثیہ گو دونوں فیض آباد میں تھے ۔ یہ بات واضح رہے کہ میر محمد تقی مرثیہ گو اور محمد تقی میر دونوں

الگ الگ شخصیتیں ہیں ۔ سودا کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسے دور میں لکھی گئی جب اُردو نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا ۔ سبیل ہدایت کے دیباچے کی اُردو نثر کا مطالعہ ہم "اُردو نثر" کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے ۔

''عبرت الغافلین'' فارسی نثر میں وہ رسالہ ہے جو سودا نے میرزا فاخر مکین (م ۲۷ محرم ۱۲۲۱ھ/۱۷ اپریل ۱۸۰٦ع)[٨٠] کے جواب میں لکھا ۔ یہ رسالہ پانچ فصلوں پر مشتمل ہے ۔ پہلی فصل رسالہ لکھنے کے بیان میں ، دوسری فصل ان اشعار کے بیان میں جنھیں میرزا فاخر نے قلمزد کردیا تھا ۔ تیسری فصل اس اصلاح کے بیان میں جو میرزا فاخر مکین نے اساتذہ کے اشعار پر کی تھی ۔ چوتھی فصل ان اشعار کے بیان میں جن پر فاخر مکین نے اعتراضات کیے تھے ۔ پانچویں فصل فاخر مکین کے ان اشعار پر مشتمل ہے جن پر سودا نے اعتراضات کیے ہیں ۔

اس فارسی رسالے کی وجہِ تالیف بیان کرتے ہوئے سودا نے لکھا ہے کہ اشرف علی خاں (اشرف الدولہ) ان کے ایک پرانے دوست تھے ۔ انھوں نے پندرہ سال کی محنت کے بعد جدید و قدیم شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا جس میں تقریباً ایک لاکھ منتخب اشعار شامل تھے ۔ اس تذکرے کو لے کر وہ میرزا فاخر مکین کی خدمت میں آئے اور نظرثانی کی درخواست کی ۔ میرزا فاخر مکین نے کہا کہ وہ دو شرطوں پر یہ کام کرنے کو تیار ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ تمام شعرائے ہند مثلاً فیضی ، غنی ، نسبتی ، ناصر علی ، بیدل ، آرزو ، فقیر وغیرہ کے اشعار تذکرے سے خارج کر دیں گے اور دوسرے یہ کہ ایران کے شاعروں کے کلام کا انتخاب وہ خود کریں گے اور ان کی اصلاح بھی کریں گے ۔ اشرف علی خاں نے یہ شرطیں قبول نہیں کیں اور اپنا مسودہ لے کر گھر آ گئے ۔ چند سال بعد اپنا تذکرہ شیخ آیت اللہ ثنا کی خدمت میں لے کر گئے جس کے تین جزو پر انھوں نے نظرثانی بھی کی لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ انھیں لکھنؤ سے فیض آباد جانا پڑا ۔ مجبوراً اشرف علی خاں کو میرزا فاخر مکین سے پھر رجوع کرنا پڑا ۔ مکین نے یہ شرط رکھی کہ اس بار وہ اصلاحِ تذکرہ کی تحریری درخواست پیش کریں اور اس میں وہ عبارت لکھیں جو وہ خود لکھوائیں ۔ مکین نے اشرف علی خاں سے لکھوایا کہ میں اس تذکرے کو لے کر پہلے افصح الفصحا ، ابلغ البلغا میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں تصحیح کے لیے حاضر ہوا تھا لیکن چونکہ وہ بہت مصروف تھے اس لیے مجبوراً شیخ آیت اللہ ثنا

کے پاس ، جنھیں استادی کا گمان ہے ، لے گیا ۔ انھوں نے تین جزو دیکھے اور جہاں غلطیاں تھیں انھیں صحیح سمجھ کر چھوڑ دیا اور بعض غلطیوں کی تصحیح کرکے انھیں اور غلط کر دیا ۔ اس لیے دوبارہ مجھے ، میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں ، جو اس فن میں استاد ہیں اور اس زمانے اور اس شہر میں ان جیسا کوئی نہیں ہے ، حاضر ہونا پڑا ۔ اشرف علی خاں نے یہ لکھ کر اس پر اپنی مہر ثبت کر دی ۔ کچھ عرصے کے بعد اشرف علی خاں کے علم میں یہ بات آئی کہ فاخر مکین اساتذہ کے چیدہ و منتخب اشعار کو نہ صرف مشکوک قرار دے رہے ہیں بلکہ ان کی اصلاح بھی کر رہے ہیں ۔ یہ سن کر وہ میرزا فاخر مکین کے پاس گئے اور بڑی منت سماجت کے بعد اپنا تذکرہ واپس لے آئے اور اس کے قلم زدہ حصوں کو دوبارہ صاف کرنے میں لگ گئے ۔ ایک دن وہ ان قلم زدہ اشعار کو مرزا رفیع سودا کو دکھا کر طالبِ انصاف ہوئے ۔ سودا نے جواب دیا کہ انھیں فارسی سے چنداں ربط نہیں ہے اس لیے وہ شیخ آیت اللہ ثنا ، میر ہجو ذرہ ، مرزا بُو علی ہاتف ، نظام الدین صانع بلگرامی یا شاہ نور العین واقف سے رجوع کریں ۔ اشرف نے کہا کہ شاید آپ کو معلوم نہیں کہ مرزا فاخر ان حضرات کو کب خاطر میں لاتے ہیں ۔ سودا نے کہا اگر مکین ان لوگوں کو معتبر نہیں سمجھتے تو پھر اس ہیچ مداں کی کیا حقیقت ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اشرف وہ قلم خوردہ حصے سودا کے پاس چھوڑ گئے ۔ سودا نے دیکھا تو حیران رہ گئے ۔ مکین نے امیر خسرو ، سعدی ، مولانا روم ، مولانا جامی ، نعمت خاں عالی ، میرزا صائب ، خان آرزو ، میر رضی دانش ، محمد فقیہ دردمند ، سلمان ساوجی ، ثنائی ، میر سنجر کاشی ، سرخوش ، شاہ بُو علی قلندر ، شاہ واقف ، شفائی ، شرف الدین علی پیام ، مرزا بیدل ، غنی بیگ قبول ، شیخ علی حزیں ، شیخ آیت اللہ ثنا وغیرہ کے اشعار تک قلم‌زد کر دیے تھے ۔ سودا کو یہ بات میرزا فاخر مکین کی دانائی سے بعید نظر آئی ۔ ''عبرت الغافلین'' فاخر مکین کی اسی نازیبا حرکت کا جواب ہے ۔ اس رسالے کے مطالعے سے سودا کی فارسی دانی کا اندازہ ہوتا ہے ۔

''عبرت الغافلین'' میں سودا نے لکھا ہے کہ ''بندہ نے بھی اپنی زندگی کے ۴۰ سال فن ریختہ میں ضائع کیے ہیں ۔''[۸۱] ''عبرت الغافلین'' لکھتے وقت سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ان باتوں اور اعتراضات کے علاوہ ، جن کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ہے ، ''عبرت الغافلین'' کے مطالعے سے سودا کے نظریۂ شعر اور اس دور کے معیار و فنِ شاعری کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ وہی معیار ہیں جن پر اُردو

شاعری داغ تک چلتی رہی - "عبرت الغافلین" کے مطالعے سے فنِ شاعری کے سلسلے میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) شاعری میں زبان اور روزمرہ و محاورہ کی صحت کا خیال رکھنا چاہیے - اسی لیے اساتذہ کے کلام سے سند پیش کرنے کا عام رواج تھا -

(۲) صنائع بدائع کے استعمال میں تصنع بری چیز ہے - شاعری کے لیے برجستگی ضروری ہے -

(۳) اس دور میں شاعری کے سلسلے میں لفظ "مہمل" کا استعمال بہت کیا جاتا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ غلط زبان اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے - سودا نے لکھا ہے کہ خیال و معنی کو پُر اثر طریقے پر ادا کرنا کمالِ فن ہے - اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں - اگر ایسا نہیں ہے تو شعر مہمل ہو جاتا ہے -

(۴) شاعری میں ندرتِ بیان ضروری ہے تاکہ جو خیال پیش کیا جائے وہ ندرتِ بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو - اور یہی وہ معیاراتِ شاعری تھے جن کو ذہن میں رکھ کر خود سودا نے شاعری کی تھی -

"شعلۂ عشق" کے نام سے سودا نے ایک رسالہ اُردو نثر میں لکھا تھا جو محمد حسین آزاد کی نظر سے گزرا تھا - آزاد نے "آب حیات" میں لکھا ہے کہ "صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بچہ ہے ، زبان نہیں کھلی - چنانچہ "شعلۂ عشق" کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر میرزا بیدل کی نثرِ فارسی معلوم ہوتی ہے - کتاب مذکور اس وقت موجود نہیں -"[۸۲] شعلۂ عشق میر کی ایک مثنوی ہے اور اس کا قصہ اس زمانے میں مشہور تھا - ممکن ہے سودا نے اسی قصے کو اردو نثر میں لکھا ہو - سودا کی یہ اردو نثر نایاب ہے لیکن آزاد کی رائے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی اردو عبارت بھی ویسی ہی ہوگی جیسی ہمیں "سبیل ہدایت" کی اردو نثر میں ملتی ہے -

اُردو شعرا کا ایک "تذکرہ" بھی سودا سے منسوب کیا جاتا ہے - اس تذکرے کے سلسلے میں دو متضاد رائیں ملتی ہیں - ایک یہ کہ تذکرہ موجود تھا اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی نظر سے گزرا تھا - قاسم نے اپنے تذکرے "مجموعۂ نغز" میں سعدی دکنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "محمد رفیع سودا نے . . .

اپنے تذکرے میں سعدی دکنی کے اشعار کو . . . شیخ سعدی شیرازی . . . سے منسوب کیا ہے ۔" اور چونکہ مرزا ابو طالب دکن سے آ کر دہلی میں سودا کے گھر ٹھہرے تھے اس لیے دکنی شعرا کے حالات و اشعار سودا کو ان سے معلوم ہوئے جو انھوں نے اپنے شاگرد قائم چاندپوری کو بھی بتائے جس کا اعتراف قائم نے "مخزن نکات" میں طالب کے ذیل میں کیا ہے ۔ لیکن یہ سب کچھ لکھ کر شیخ چاند نے لکھا ہے کہ "تذکرے کے وجود کے متعلق یہ بحث قیاسی ہے ۔"[83] برخلاف اس کے دوسری رائے[84] یہ ہے کہ مرزا ابو طالب کے تعلقات مرزا سودا کے چچا سے تھے اور وہ اپنی جاگیر کے معاملات کے سلسلے میں دہلی آئے تھے ۔ اگر میرزا ابو طالب ، جن کی عمر قائم نے ۷۰ سال بتائی ہے ، دو تین سال دہلی میں رہے تو سودا اس وقت نو عمر تھے اور ان سے شعر و شاعری پر تبادلۂ خیال ممکن نہیں تھا ۔ خیال یہ ہے کہ میرزا ابو طالب دہلی سے چلتے وقت دکنی شعرا کے کلام پر مشتمل ایک بیاض بطور تحفہ سودا کے چچا کو دے گئے ہوں ۔ یہی بیاض سودا کو ملی ہو اور قائم نے بھی اسی سے استفادہ کیا ہو ۔ یہی بیاضِ ابو طالب قاسم کی نظر سے گزری ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ کر حوالہ دیا ۔ تذکرۂ سودا کا اگر کوئی وجود تھا تو قائم نے اپنے تذکرے میں اس کا حوالہ کیوں نہیں دیا ۔ قائم بیاضِ طالب کا ذکر کرتے ہیں ، بیاض عزلت کا ذکر کرتے ہیں ۔ مرزا سودا سے "ذکر و مذکور" کا بیان کرتے ہیں ۔ پھر سودا کے تذکرے کا کیوں ذکر نہیں کرتے ؟ غالب گمان یہ ہے کہ میرزا ابو طالب کی بیاض مرزا سودا کے پاس موجود تھی ۔ ہو سکتا ہے کہ سودا نے اپنے قلم سے اس میں کچھ اضافے بھی کیے ہوں اور جب قائم نے اپنی "بیاض" لکھنے کا ارادہ کیا ہو ، جس نے بعد میں تذکرے کی صورت اختیار کر لی ، تو سودا نے بیاضِ طالب اسی صورت میں ان کے حوالے کردی ہو ۔ یہی بیاضِ طالب یا اس کا کچھ حصہ قدرت اللہ قاسم کی نظر سے بھی گزرا ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ لیا ہو ۔ تذکرۂ سودا کی حقیقت اس سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی ۔ کسی اور ذریعے سے بھی سودا کا تذکرہ لکھنا ثابت نہیں ہوتا اور ہمارا خیال یہی ہے کہ سودا نے کوئی تذکرہ نہیں لکھا ۔

سودا کا "**دیوان فارسی**" ان کے کلیات میں شامل ہے ۔ یہ بات مصحفی کو عجیب سی نظر آئی کہ سودا نے اپنی فارسی غزلیں بقیدِ ردیف دیوانِ ریختہ میں شامل کر دی ہیں ۔ مصحفی نے اس بات کو ایجادِ سودا کہا ہے ۔[85] دیوان فارسی میں ۶۲ غزلیں ، ایک قصیدہ اور چند قطعات شامل ہیں ۔[86] اس کلام میں

کوئی ایسی قابلِ ذکر بات نہیں ہے جو سودا کو فارسی شاعری میں کوئی مقام دلا سکے ۔ اس میں وہی رنگِ سخن ہے جو اردو میں زیادہ موثر و بہتر انداز میں نمایاں ہوا ہے ۔

دیوانِ اُردو کب مرتب ہوا ؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی بات نہیں کہی جا سکتی ۔ سودا کے قصائد ، ہجویات اور قطعاتِ تاریخ سے زمانے کا تعین ہو سکتا ہے ، لیکن دیوان اردو (غزلیات) کے بارے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا تو سودا اپنا دیوان ترتیب دے چکے تھے ۔ نکات الشعرا میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے اس میں حروف تہجی کی ترتیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ قائم نے اپنا تذکرہ مخزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل کیا ۔ اس میں ''تمام دیوان منتخب است''[۸۷] کے الفاظ اس کا ثبوت ہیں کہ مخزن نکات کی تالیف یا حالاتِ سودا لکھتے وقت دیوان سودا مرتب ہوچکا تھا ۔ حبیب گنج کا نسخہ کلیات سودا ۱۱۷۳ھ کا مکتوبہ ہے ۔ اس میں نہ صرف ۲۳۳ غزلیات ہیں بلکہ ۲۶ قصیدے ، ۱۲ مخمس ، ۷ ہجویات ، ۱۱ رباعیاں اور ۱۲ فردیات بھی ہیں ۔[۸۸] لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ع) میں یہ لکھا ہے کہ ''کلیاتش متضمن بر قصائد و مثنوی و . . . مخمس و ترجیع بند و قطعہ و رباعی و مرثیہ قریب دو ہزار بیت بنظر امعان رسیدہ ۔''[۸۹] کلیات سودا کے بے شمار نسخے دنیا میں پائے جاتے ہیں لیکن کوئی نسخہ ایسا نہیں ہے جو سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو ۔[ف] البتہ ایک نسخہ انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے جو سودا کی زندگی میں سودا کے ایما پر لکھنؤ میں انگریزوں کے نائب ریزیڈنٹ رچرڈ جونسن کے لیے لکھوایا گیا تھا ۔ اس کے شروع میں جونسن کی مدح میں سودا کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے ۔ یہ کلیاتِ سودا کا واحد معلوم نسخہ ہے جو سودا کی نظر سے گزرا تھا اور جس میں کتابت کی غلطیاں بھی کم ہیں ۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''اب تک دریافت شدہ نسخوں میں صحتِ متن کی بناء پر یہ واحد مخطوطہ ہے جس کو تدوین کی بنیاد بنانا چاہیے . . . اس میں ایسے متعدد

ف۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''حال میں یہ اطلاع ملی ہے کہ خود سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا کلیات بریلی میں موجود ہے ۔ جب تک اسے دیکھا نہ جائے اس کی تصدیق نہیں کی جا سکتی ۔'' (''کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ'' مضمون مطبوعہ ''سویرا'' ، ص ۷۳ ، شمارہ ۲۹ ، لاہور) ۔

قطعات تاریخ موجود ہیں جن سے سال واقعہ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء برآمد ہوتا ہے۔"۹۰
اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کلیات سودا ۱۱۹۳ھ اور سودا کے سال وفات ۱۱۹۵ھ (۱۷۷۹ – ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھا گیا۔ رشید حسن خاں نے اس نسخے کو بنیاد بنا کر ''انتخابِ سودا'' ترتیب دیا ہے اور ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی نے اسے بنیاد بنا کر کلیاتِ سودا[91] مرتب کیا ہے جس کی جلد اول میں صرف غزلیات ہیں اور جلد دوم میں صرف قصائد شامل ہیں اور حاشیوں میں دوسرے اہم نسخوں کے اختلافات بھی درج ہیں۔ کلیاتِ سودا کا پہلا ایڈیشن مطبع مصطفائی دہلی سے ۱۰ جمادی الثانی ۱۲۷۲ھ/۱۸ فروری ۱۸۵۶ء میں شائع ہوا جسے میر عبدالرحمٰن آہی شاگردِ مومن خاں نے مرتب کیا تھا اور ظہورعلی ظہور نے دیباچہ لکھا تھا۔ اس میں الحاقی کلام بھی شامل ہے۔ اس میں ۱۱۰ غزلیں دوسروں کی ہیں، جن میں سے ۱۰۷ غزلیں صرف میر سوز کی ہیں۔[92] یہی صورت مثنویوں کے ساتھ ہے۔ اس میں قائم، بیان اور دوسروں کی کئی مثنویاں غلطی سے شامل کر لی گئی ہیں۔ یہی صورت دو جلدوں میں مطبوعہ کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی میں نظر آتی ہے۔ اس میں بھی مطبع مصطفائی کی طرح الحاقی کلام شامل ہے۔ مطبع نولکشور کے محولہ بالا کلیات سے پہلے کے ایڈیشن مطبع مصطفائی کے مطابق تھے لیکن آسی نے اپنے ایڈیشن کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر دیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''جو چیز آپ کو ڈھونڈنا ہو فوراً نکال سکتے ہیں اور ایک ہی قسم کا تمام مواد ایک جگہ مل سکتا ہے۔''[93] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''گارساں دتاسی نے اپنی تاریخ ادبیات (جلد ۳، ص ۷۰) میں لکھا ہے کہ ۱۸۰۳ء میں اعلان ہوا تھا کہ کلکتہ میں کلیاتِ سودا تین جلدوں میں زیر طبع تھا . . . میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ میرا کچھ وقت کلیات سودا کی تصحیح میں صرف ہوا۔ دتاسی کا بیان ہے کہ افسوس، جوان اور محمد اسلم کا تصحیح کیا ہوا انتخاب کلیات سودا ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کا امکان ہے کہ تصحیح کلیات سے اسی کی طرف اشارہ ہو۔ وہ کلیات جس کی طرف دتاسی نے اشارہ کیا ہے، کہیں نہیں ملتا، یا تو ارادہ مطلقاً قوت سے فعل میں نہ آ سکا یا بعض اجزا چھپے جو محفوظ نہ رہ سکے۔''[94]

(۲)

سودا ایک پہلودار شخصیت اور گوناگوں صلاحیتوں کے مالک تھے۔ یہی پہلو داری، تنوع اور رنگارنگی ان کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ انھوں نے درد

کی طرح خود کو ایک صنفِ سخن سے وابستہ نہیں کیا بلکہ ہر صنف کو اپنے زور و توانائی سے آزمایا اور اسے علویت بخشی ۔ ان کی ساری شاعری میں ، خواہ وہ کسی صنف سخن میں ہو ، ہمیں معیار کی یکسالیت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم نے انھیں ''عندلیب خوش لغمہ''۹۵ کہا ہے ۔ میر حسن۹۶ نے ''میدان بیان او وسیع و طرز معانی او بدیع'' لکھ کر ان کی شاعری کو ''طرب انگیز'' کہا ہے ۔ سودا کی شاعری کی عام خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زور اور شکوہ ہے ۔ ان کے لہجے میں بلند آہنگی اور مردانہ پن ہے ۔ وہ مبالغے کے ذریعے خیال کی تصویر کے خد و خال ذہن پر ثبت کرنے کا ڈھنگ جانتے ہیں ۔ مختلف موقع و محل اور مناظر کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔ ان کی یہ صلاحیت و خصوصیت ہر صنفِ سخن میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے اور اسی پر ان کی انفرادیت کا محل تعمیر ہوتا ہے ۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ غزل میں سودا و میر کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور کوئی میر کو سودا پر اور کوئی سودا کو میر پر ترجیح دیتا ہے لیکن اس قسم کی ترجیحات نہ صرف بے معنی ہیں بلکہ ان دونوں شاعروں کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتیں ۔ یہاں یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ میر کا مزاج سودا کے مزاج سے مختلف تھا ۔ ان دونوں کے مزاج مختلف عناصر سے مل کر بنے تھے ۔ ان دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ ''زمانہ'' تھا لیکن اس میں بھی بیک وقت دونوں نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق زندگی بسر کی ۔ اگر کچھ اشعار میں سودا و میر ایک دوسرے سے قریب بھی آ جاتے ہیں تو ہم ان کی شاعری کے بقیہ حصے سے انھیں کیسے الگ کر سکتے ہیں ؟ اس زمانے میں بھی میر کی غزل اور سودا کے قصیدے کی دھوم تھی ۔ میر کے مقابلے میں سودا اپنی روانیِ طبع اور زور و توانائی کی وجہ سے ممتاز سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے انھیں ''پہلوانِ سخن'' کہا جاتا تھا ۔ ایسے شاعر سے ، زور ، قوت و توانائی جس کی فطرت ہو ، نرم و نازک احساسات یا دھیمے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں ؟ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتی ہے ۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مردِ میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں ۔ یہی وہ صنف ہے جہاں سودا کا مقابلہ میر سے کیا جاتا ہے اور جذباتِ غم کی مناسبت سے دھیمے لہجے کو نہ دیکھ کر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ سودا کی طبع غزل کے لیے موزوں نہ تھی ۔ یہ یک طرفہ کلیہ ہے اور سودا کی غزل کو میر کے معیار سے ناپنے کی کوشش ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ میر کی غزل پڑھ کر

جب ہم سودا کی غزل پڑھتے ہیں تو وہ ہمیں میر کی طرح اپنی گرفت میں نہیں لیتی لیکن ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ یہ مختلف قسم اور مختلف رنگ کی شاعری ہے جس میں احساس و جذبہ کے بجائے مضمون آفرینی کی طرف رجحان ہے ۔ یہ مختلف قسم کی شاعری اس لیے ہے کہ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ استوار ہے ۔ ہر دروں بیں شاعر کی طرح، میر کے لیے بھی، ان کی اپنی ذات اور انا خاص اہمیت رکھتی ہے ۔ کائنات سے ان کا رشتہ اسی سطح پر قائم ہوتا ہے، لیکن بیروں بیں شاعر اپنی ذات و انا کو پس منظر میں رکھتا ہے اور انسان و کائنات سے رشتہ اپنی ''انا'' کو الگ کرکے قائم کرتا ہے ۔ وہ مردم بیزار نہیں ہوتا ۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور اپنے نقطۂ نظر پر نظر ثانی کرنے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے ۔ اس کا حلقۂ احباب بھی وسیع ہوتا ہے ۔ اسی لیے اس کا انداز نظر طرب انگیز ہوتا ہے ۔ سودا اسی بیروں بیں انداز نظر اور مزاج کے حامل تھے اور ان کی شاعری بھی اسی انداز نظر کی حامل ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ فکر و احساس اور وجدان دونوں قسم کے شاعروں کے ہاں ملیں گے لیکن بنیادی طور پر انداز نظر دونوں کا مختلف ہوگا ۔ میر کی غزل ایک امکان کی حامل ہے اور سودا کی غزل دوسرے امکان کی ۔ ''آب حیات'' میں آزاد نے میر و سودا کے ہم معنی اشعار دیے ہیں لیکن یہ اشعار ہم معنی ہوتے ہوئے بھی دونوں شاعروں کے مختلف انداز نظر اور مختلف مزاجوں کو واضح کرتے ہیں :

میر

۱۔ رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

۲۔ گلا میں جس سے کروں تیری بے وفائی کا
جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا

۳۔ ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۴۔ سرھانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

سودا

۱۔ سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

۲۔ گلا لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا
لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا

۳۔ سودا جہاں میں آ کے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دل پُر آرزو لیے

۴۔ سودا کی جو بالیں پہ گیا شور قیامت
خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

آپ نے میر و سودا کے یہ چار چار شعر پڑھے ۔ میر کے ہاں غنائیت ، مٹھاس اور نرم روی کا اظہار ہے ۔ بات غم کے اندر ڈوبی ہوئی دھیمے لہجے میں دل کے اندر سے نکلی ہے ۔ سودا کے لہجے میں جھنکار ہے ، بلند آہنگی ہے ۔ میر کے اشعار میں ان کی انا کا پرتو موجود ہے ۔ سودا کے ہاں باہر کی ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے ۔ میر کے ہاں معنی جذبے میں تبدیل ہوگئے ہیں ۔ سودا کے ہاں جذبہ معنی کو ابھار رہا ہے ۔ میر کے ہاں اثر پہلے پہنچ رہا ہے ، سودا کے ہاں اثر معنی کے بعد پہنچتا ہے ۔ میر بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ''جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا'' کہہ کر احساس کی سطح باقی رکھتے ہیں ۔ سودا بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ''لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا'' کہہ کر معنی کی سطح باقی رکھتے ہیں ۔ آخری شعر میں میر کے ہاں تنہائی کے سناٹے کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں تنہائی کا نہیں بلکہ چلت پھرت اور شور کا احساس ہوتا ہے ۔ میر کا سونا کسی اور وجہ سے ہے جو سودا کے سونے سے بالکل مختلف ہے ۔ احساس و معنی کی سطح کا یہی فرق میر و سودا کی شاعری کا فرق ہے جس سے مختلف لہجے اور مختلف طرزِ ادا جنم لیتے ہیں اور اسی فرق سے لفظوں کا استعمال ، ان کی ترتیب اور تیور بدل جاتے ہیں ۔ سودا بھی کہیں کہیں میر کی سی داخلیت کا اظہار اپنی غزل میں کرتے ہیں لیکن یہ سودا کی شاعری کا عام مزاج نہیں ہے ۔ اسی لیے سودا و میر کی غزلوں کا مقابلہ کرنا اور کبھی سودا کو غزل میں میر پر اور کبھی میر کو سودا پر ترجیح دینا صحیح تنقیدی انداز نظر نہیں ہے ۔ میر و سودا کا یہ مقابلہ خود ان شاعروں کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا اور سودا کے قصیدے اور میر کی غزل کی تعریف کی جاتی تھی جس کا احساس خود سودا کو بھی تھا ؛

کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

ایک اور جگہ کہتے ہیں :

سودا کو تم سمجھتے تھے کہہ نہ سکے گا یہ غزل
آفریں ایسے وہم پر ، صدقے میں اس گمان کے

لیکن غزل میں بھی سودا کا اپنا مخصوص دائرہ ہے جس میں وہ ایک بڑے غزل گو نظر آتے ہیں ۔ میر نے جو غزل کا مخصوص مزاج بنایا تھا وہی غزل کا مزاج بن گیا تھا ۔ سودا نے غزل میں باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے اسے قصیدے کی طرح ایک نئی وسعت اور تنوع دیا جس سے غزل میں ہمہ گیری پیدا ہو گئی اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے ایک نیا راستہ نکل آیا ۔ جیسے میر کے ہاں ہر صنفِ سخن پر ان کے مزاجِ غزل کی چھاپ نظر آتی ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف پر ان کے مزاجِ قصیدہ کی چھاپ نمایاں ہے ۔ دیوانِ سودا کی پہلی غزل کو لیجیے ۔ اسے ہم سودا کی نمائندہ غزل کہہ سکتے ہیں :

مقدور نہیں اس کی تجلّی کے بیاں کا
جوں شمع سراپا ہو اگر صرف زباں کا
پردے کے تعین کو درِ دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا
ٹک دیکھ صنم خانۂ عشق آن کے اے شیخ
جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا
اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا
دکھلائیے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنس گراں کا
سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سنے تو
مضمون یہی ہے جرسِ دل کی فغاں کا
ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

دیوان کی پہلی غزل ہونے کی وجہ سے اس میں حمد و تصوف کے مضامین زیادہ ہیں ۔ یہ وہ روایتی مضامین ہیں جو عام طور پر فارسی و اُردو غزل میں ملتے ہیں لیکن ان روایتی مضامین کو بھی سودا نے اس ندرت سے پیش کیا ہے کہ وہ نئے

معلوم ہوتے ہیں ۔ پہلے شعر کے پہلے مصرع میں "زبان کا مدح میں شمع ہو جانا" سے بیان میں ایک ایسی ندرت پیدا ہو گئی ہے کہ روایتی بات بھی نئی معلوم ہوتی ہے ۔ دوسرے شعر میں تصوف کی جھلک اور صوفیانہ انداز نظر واضح ہے ۔ تیسرے شعر میں روایتی شیخ پر محبوب کی اہمیت واضح کی گئی ہے لیکن "جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا" کہہ کر ندرتِ بیان سے ایک نیا پن پیدا ہو گیا ہے ۔ چوتھے شعر میں لطیف پیرائے میں تنقیدِ حیات ملتی ہے ۔ پانچویں شعر میں مبالغے کی دلکشی سے شعر میں حسن پیدا ہوگیا ہے ۔ آخری شعر میں زندگی و موت کے ذرا سے فاصلے کو خوبصورتی سے واضح کیا ہے ۔ یہاں بھی وہ سب مضامین نظر آتے ہیں جو دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن اس غزل کو پڑھ کر ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بالکل اوریجنل شاعر کی تخلیق ہے جس نے اپنے ندرتِ بیان سے روایتی خیالات و اشارات کو ایک نیا رنگ دے دیا ہے ۔ یہاں بحر و قافیہ کی پوری پابندی ہے ۔ زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ غزل میں کوئی مخصوص "موڈ" نہیں ہے ۔ ان اشعار سے وہ راگ ، وہ لے پیدا نہیں ہوا جو اعلیٰ غنائی شاعری کا خاصہ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سودا کی غزل جذبہ و احساس کی ترجمانی کے بجائے اپنا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر رہی ہے ۔ اسی غزل کے چوتھے شعر میں لطیف جذبے کو مخصوص آہنگ کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود دوسرا مصرع اس جذبے کا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر دیتا ہے ع "جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا" ۔ اسی مزاج سے سودا کا مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس میں شگفتگی ہے ، نشاطیہ کیفیت ہے ، طنز کی کاٹ ہے اور مزاح کی رنگینی ہے ۔ سودا کے اس تخلیقی عمل سے مختلف اسالیبِ بیان ابھرے جن سے زبان میں بیان کی قوت کو نہایت ترقی ہوئی ۔ یہ اس دور میں اتنا بڑا کام تھا کہ اگر سودا کے ہاں انجام نہ پاتا تو اُردو زبان و شاعری اتنی تیزی سے ترقی کے مراحل طے نہ کرتی ۔

سودا نے شاعری کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کا جابجا اظہار کیا ہے ۔ وہ کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے ع "صفا کلام کی میرے ہے شکلِ آئینہ" یہی تخلیقی سطح پر ابلاغ ہے ۔ اسی سے عروسِ معنی کا پیراہن درست ہوتا ہے ۔ سودا نے اسی لیے خود کو "سخن تراش" کہا ہے ۔ سودا کے لیے شاعری میں مضمون و معنی ہی بنیادی چیز ہے :

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا گو
کوئی خاطر میں اس کے مانی و بہزاد آتا ہے
بس کہ رنگینیِ معنی ہے مرے دیوان کی
ہر ورق کا ہے گلستاں کے برابر کاغذ
دل معنیِ رنگیں سے لب ریز ہے سودا کا
اس غنچے میں پھولے ہے گلزار بہت تحفہ

''معنی رنگیں'' ان کی شاعری کا وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کے چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں ۔ سودا کے ہاں مضمون و معنی کی تلاش کے دو ماخذ ہیں ۔ ایک خود ان کا بیروں بیں مزاج اور دوسرے وہ فارسی شعرا جن کا اثر سودا نے قبول کیا اور جن میں صائب ، نظیری ، بیدل اور فغانی کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ خیال بندی و مضمون آفرینی ان سب شعرائے فارسی کی امتیازی خصوصیت ہے ۔ سودا نے انھی شعرا کے رجحانات و میلانات کو اُردو شاعری میں سمویا ۔ ان کے ہاں جو قطعہ بند غزلیں کثرت سے ملتی ہیں وہ بھی نظیری کا اثر ہے ۔ صائب سے انھوں نے تمثیل نگاری لی اور اپنی غزل میں اسی انداز کے عشقیہ و اخلاق مضامین داخل کیے ۔ بیدل سے انھوں نے خیال بندی و مضمون آفرینی لی اور اپنی غزل میں شامل کی ۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو قصیدے میں رنگ بھرتی ہیں ۔ سودا نے قصیدے کی ان خصوصیات کو اُردو غزل میں استعمال کرکے غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا ۔ یہ وہ کام ہے جو اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا ۔ فارسی شعرا کے ان اثرات نے سودا کے ہاں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ فارسی غزل کے خیالات و مضامین اور رموز و کنایات سودا کی غزل میں استعمال ہو کر اُردو زبان کے سانچے میں ڈھل گئے ۔ دوسرے یہ کہ متعدد فارسی روزمرہ و محاورات کے اُردو تراجم شاعری کے ذریعے زبان کا جزو بن گئے جن سے زبان میں اظہار کا سلیقہ بڑھ گیا ۔ تیسرے یہ کہ فارسی تراکیب اور بندشیں غزل کے مزاج میں شامل ہو گئیں جن سے بیان میں لطافت و رنگینی پیدا ہو گئی اور زبان بہت کم مدت میں ڈھل منجھ کر صاف ہو گئی اور فنی سطح پر اٹھ آئی ۔ سودا نے اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے فارسی اثرات کو اُردو غزل کے مزاج کا حصہ بنا دیا اور آئندہ دور کی شاعری کی بنیاد رکھ کر اس کی دیواریں بھی چن دیں ۔ اسی لیے سودا کی غزل روایتی (فرسودگی کے معنی میں نہیں) اور فارسی غزل جیسی ہے ۔ اس نقطۂ نظر سے اگر سودا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو سودا کے کلام میں

فارسی شعرا کے مختلف اسالیب کے علاوہ ان کے معنی و مضمون کے آزاد تراجم کثرت سے ملیں گے ۔ بہت سے فارسی اشعار تو پورے اُردو اسلوب و لہجہ کے ساتھ اس خوبصورتی سے ترجمہ ہوئے ہیں کہ وہ سرے سے ترجمہ ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعر و خیال فارسی شعر سے ٹکرا گیا ہے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ایک روز خانِ آرزو کے ہاں مجلس مشاعرہ میں مرزا رفیع سودا نے قدسی کے شعر کا اُردو ترجمہ ایسے پڑھا گویا وہ ان کا ہو ۔ آرزو نے بہت تعریف کی اور دورانِ تعریف فی‌البدیہہ یہ شعر پڑھا جس میں اس طرف اشارہ تھا :

لکھ رکھیں چاہیے فلک پہ ملک ۔۔۔ شعرِ سودا حدیثِ قدسی ہے

''حدیثِ قدسی'' ذومعنی تھا ۔ مرزا بے اختیار اٹھے اور آرزو کے سینے سے لگ گئے ۔ سودا کے ہاں یہ سارا کام اس تخلیقی سطح پر ہوا ہے کہ یہ سب اثرات اُردو زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں ۔ سودا کے ہاں فارسی اشعار کے اُردو ترجمے کی تخلیقی صورت دیکھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

فارسی اشعار

۱۔ مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفل رندان خبرے نیست کہ نیست (حافظ)

۲۔ بوئے یار من ازیں سست وفا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم (نظیری)

۳۔ آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را (قدسی)

۴۔ سوار شد آن بادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب کشادہ نشانِ زریں را (لااعلم)

سودا کے اشعار

۱۔ رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر

۲۔ کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

۳۔ آلودۂ قطرات عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو
۴۔ ہوا سوار وو شاہد مرا شہنشہ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے

سودا کی غزل میں مضامین ، علامات ، تصور حسن و عشق ، تشبیہات و استعارات ، صنائع بدائع اور معیار شاعری وغیرہ وہی ہیں جو فارسی شاعری میں ملتے ہیں۔ انھوں نے شعوری طور پر اپنی خلاقانہ قوت سے انھیں اُردو غزل میں اس طور پر سمویا کہ یہاں بھی فارسی جیسی لطافت ، رنگینی اور طرز پیدا ہوگیا۔ سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی روایت کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھال کر اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔

سودا کی غزل میں جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں حسن محبوب ، اس کے ناز و ادا ، اعضائے جسمانی اور حرکات و سکنات کا بیان نمایاں ہے ۔ یہاں وہ حقیقت و مجاز کو ہم کنار کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً سودا کو حقیقت سے نہیں بلکہ مجاز سے دلچسپی ہے ۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور وہی ان کا مخاطب ہے :

نازک اندامی کروں کیا اس کی اے سودا بیاں
شمع ساں جس کے بدن پر ہو پسینے کا خراش
اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی
ٹھہرا ہے تری چال میں اور زلف میں جھگڑا
ہر ایک یہ کہتی ہے لٹک مجھ میں بڑی ہے
صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
اک دھج ہے کہ وہ قہر ہے آفت ہے غضب ہے
اندام گل پہ ہو نہ قبا اس مزے سے چاک
جوں خوش قدوں کے تن پہ مسکتی ہیں چولیاں

یہاں وہ اندر پیدا ہونے والے جذبات کا رشتہ باہر کی دنیا سے ، معنی کی سطح پر ، قائم کر رہے ہیں ۔ یہ غزل میں سودا کا مخصوص رنگ ہے ۔ سودا کے ہاں فارسی کے زیر اثر جو مضامین بارہا آتے ہیں ان میں بے ثباتی و نیرنگی زمانہ کے علاوہ اخلاقی مضامین اور تصوف کے عام کلیے بھی شامل ہیں ۔ یہ چند شعر پڑھیے :

سودا نگاہ دیدۂ تحقیق کے حضور جلوہ ہر ایک ذرے میں ہے آفتاب کا

چمنِ دہر میں توام ہے سدا شادی و غم — خندۂ گل نہ رہے گریۂ شبنم سے دور

منعم نہ مر بنائے عمارت کی فکر میں
یہ سب حویلیاں تھیں جہاں تک ہیں اب اجاڑ

ابھرے ہے کیا حباب نمط اے حریر پوش
یاں جس کو دیکھیے سو ہوا ہے کفن بدوش

کسی کی مرگ پر اے دل نہ کیجیے چشم تر ہرگز
بہت سا روئیے ان کو جو اس جینے پہ مرتے ہیں

سودا کے ہاں ایک مضمون ، جو فارسی شاعری کی طرح اُردو میں بھی ہر شاعر کے ہاں آیا ہے ، زاہد ، واعظ ، ناصح ، شیخ پر طنز ہے - زاہد و شیخ اُردو فارسی شاعری میں منافق و بے عمل انسان ہے جو انسان کو فطری کاموں سے روکتا ہے اور شاعر جس پر چوٹ کرکے صدائے احتجاج بلند کرتا ہے - سودا کے ہاں اس مضمون کے دو پہلو ہیں - ایک تو وہی جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے اور دوسرا یہ کہ سودا مقدس و محترم تصورات اور چیزوں پر بھی ویسے ہی طنز کرتے ہیں جیسے شیخ و زاہد پر - پہلی صورت سودا کی شاعری میں یہ ملتی ہے :

عمامے کو اُتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا

کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا بسوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیالہ لیے گیا

شیخ کی ڈاڑھی کو سودا رلد تو کہتے ہیں پشم
مجھ کو ان کے منہ پر آتا ہے نظر پشمینہ صاف

شانے میں شیخ جی کی ڈاڑھی پھنسی نہ سمجھو
اک چور بال ہے یاں وہ کالھ میں دبا ہے

ناصح تو آدمی ہو تو مانوں میں تیری بات
حشرات کی طرح سے زمیں کا بخار ہے

اور دوسری صورت ، جس میں محترم و مقدس تصورات ، اشیاء و عقائدِ دین بھی اسی طنز و تمسخر کا نشانہ بنتے ہیں ، یہ ہے :

اذاں کا شور بھی کیا کم ہے ہا و ہوئے مستاں سے
جو غوغا طاقِ مسجد میں ہے وہ ہی غل ہے شیشے میں

ہمارا مصطبہ کیا کم ہے زاہد تیری مسجد سے
کہ یاں بھی چار قل سے مے سدا شاغل ہے شیشے میں

آیا ہوں تازہ دیر بہ حرم شیخنا مجھے
پوجا نماز سے بھی مقدم بہت ہے ہاں
کعبے کی زیارت کو اے شیخ میں پہنچوں گا
مستی سے مجھے بھولے جس دن رہ مے خانہ

سودا کے ہاں یہ مضامین بھی فارسی روایت کا عکس ہیں لیکن یہاں بھی ہمیں ایک زور بیان اور قوت کا احساس ہوتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ایک نئی چیز ہے ۔ اسی زور بیان سے وہ سنگلاخ زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں ۔ پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو صفائی سے بیان کر دیتے ہیں ۔ ندرت بیان سے وہ عام روایتی مضامین میں بھی تازگی و رنگینی پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کے شعر ہمارے جذبہ و احساس کو نہیں چھوتے ۔ ان کی غزل میں مضامین کا دائرہ بھی محدود ہے ۔ حسن و عشق ، ادائے محبوب ، سراپا ، مے و ساغر ، جام و مینا ، شیخ ، زاہد و واعظ ، تہذیب و معاشرت کے عام اخلاق اصول اور تصوف کے چند مروجہ خیالات ان کی غزل کے وہ موضوعات ہیں جو بار بار آتے ہیں ، لیکن سودا ان میں اپنے تخیل کی رنگینی اور تخلیقی توانائی سے ایک ندرت اور قوت پیدا کر دیتے ہیں ۔ یہی ان کی انفرادیت ہے ۔ ان کے طرز فکر اور انداز بیان پر صائب کا اثر نمایاں ہے ۔ رنگِ صائب کو عام اصطلاح میں مثالیہ کہتے ہیں ۔ اس میں پہلے شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور پھر شاعرانہ دلیل سے اسے ثابت کرتا ہے ۔ سودا نے اس طرز کو بھی بار بار استعمال کیا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

طبیعت سے فرومایہ کی شعر تر نہیں ہوتا
جو آبِ چاہ کا قطرہ ہے وہ گوہر نہیں ہوتا
بخشے ہے یوں دل کو میرے تقویت دشنام یار
جوں دوائے تلخ سے پاوے کوئی بیمار فیض
نہیں روشن دلاں کو وسعتِ روزی زمانے میں
کہ مہ کو نان ، کا ہے پاؤ ، گہ آدھی ، گہے ساری

مضمون آفرینی کا یہ رنگ ، جو قصائد میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے ، سودا کی غزل کا عام رنگ ہے ۔ اس طرز بیان کو دیکھیے تو یہ پیچیدہ ہے ۔ اس میں بلند آہنگی ہے لیکن ساتھ ساتھ روانی بھی ہے ۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آنے والے دور میں مضمون آفرینی کی شکل میں ناسخ کے ہاں ایک امتیازی خصوصیت بن کر ابھرتا ہے اور لکھنوی شاعری کا مخصوص رنگِ سخن بن جاتا ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے ، جب کہ سودا کا رنگ

قابلِ تقلید ہے۔ ناسخ نے میر کی بھی پیروی کی لیکن وہ رنگ ان سے نہ لبھ سکا، لیکن جب لکھنؤ میں اُردو شاعری کا اپنا رنگ ابھرا تو اس پر سودا کا اثر، قابلِ تقلید ہونے کی وجہ سے، سب سے زیادہ ہوا۔ خود ناسخ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

کب ہماری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب
ہاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اس مغفور کا

سودا کے یہ چند اشعار دیکھیے جو لکھنوی رنگ کے اولین نقوش ہیں:

پروانہ شمع رو پر کیوں بوالہوس ہو سودا
شعلے کے گرد پھرنا کب کام ہے مگس کا
زخم دل پاوے مرے سوزِ سخن سے التیام
چاک ملتا ہے زبانِ شمع سے گلگیر کا
جو کہ ظالم ہو وہ ہرگز پھولتا پھلتا نہیں
سبز ہوتے کھیت دیکھا ہے کبھو شمشیر کا
شمع رو کہنا اسے سودا ہے تاریکی عقل
شمع کا عکس اس کے عارض پر کلف ہے ماہ کا
پھینکے جو کماں دار مرا تیر ہوا پر
سیمرغ بچے پھر نہ عصافیر ہوا پر
یہ رتبہ جاہ دنیا کا نہیں کم مال زادی سے
کہ اس پر روز و شب میں سینکڑوں چڑھتے اترتے ہیں
تیغِ چوبی سے کہاں قبضۂ فولاد ہو نصب
نہ رہیں صاحبِ جوہر کبھو نامرد کے ساتھ

یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور میں ناسخ کے ذریعے اس طور پر مقبول ہوتا ہے کہ ابتدائی زمانے میں غالب و مومن تک اسی رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں جس کا اعتراف خود غالب نے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن آج سودا کے دیوانِ غزل کو دیکھ کر دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں کوئی خاص انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ ان کی غزل فارسی غزل کا اُردو روپ ہے۔ دوسرے یہ کہ اس غزل کے مزاج پر قصیدے کا رنگ غالب ہے۔ اسی لیے اس میں مضمون آفرینی، مبالغہ اور زورِ بیان نمایاں ہے۔ ان کی غزل کے آہنگ میں فارسی الفاظ و تراکیب کا گہرا اثر شامل ہے۔ سنگلاخ زمینوں کا استادانہ استعمال بھی قصیدے ہی کا اثر ہے۔ سودا کی غزلوں میں دس بیس شعر ایسے

ضرور مل جاتے ہیں جن میں واردات قلبی کو بیان کیا گیا ہے ۔ لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ وہ عشق آشنا ضرور تھے لیکن عاشق زار نہیں تھے۔ ان کے ہاں عشقیہ واردات کے بیان میں بھی ذرا سے فاصلے کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں ۔ قریب جا کر بھی دور رہتے ہیں ۔ یہاں ہم عشق کے بارے میں سودا کے سات شعر درج کرتے ہیں ۔ انہیں ہمارے ساتھ پڑھیے :

سودا شراب عشق نہ کہتے تھے ہم نہ پی
پایا مزہ نہ تو نے اب اس کے خمار کا

کہتے ہیں عشق جس کو مت پوچھ ہے وہ کیا شے
اک زہر ہے کہ جن نے پیر و جوان مارا

عاشق فنا میں اپنی بہبود جانتے ہیں
جی کا زیاں جو ہووے تو سُود جانتے ہیں

عشق فولاد مرا، حسن ترا مقناطیس
چھوڑے گا اس کی کشش کا نہ یہ آہن دامن

عشق ہی شرط ہے کیا ہو مرض الموت مجھے
ہیا رب انسان کے مرنے کو ہیں آزار کئی

کہتے ہیں جسے عشق سو وہ چیز ہے سودا
جوں ذات خدا جس کے حسب ہے نہ نسب ہے

عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے

ان میں ساتویں شعر کو چھوڑ کر باقی سب اشعار میں سودا نے عشق کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں ڈوب جانے کی کیفیت نہیں ہے ۔ یہاں عشق کے اوپری پن کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں عشق دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ وہ شراب و صراحی کی طرح ایک باہر کی چیز ہے ۔ ان کے ہاں عشق کے بیان میں احساس کی وہ شدت بھی نہیں ہے جو ہمیں میر کے ہاں ملتی ہے اور جو سودا کے ساتویں شعر میں موجود ہے ۔ یہاں وہ عشق کا بیان کسی خارجی چیز یا معلوم کیفیت کے حوالے سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک ایسے جذبے سے دو چار ہیں جسے وہ خارج کے حوالے سے بیان کرنے سے قاصر ہیں ۔ یہاں جذبہ ان سے اٹھائے نہیں اٹھتا اور وہ اسے ''دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے'' کہہ کر رہ جاتے ہیں ''شعلہ سا'' اور ''کچھ'' کے الفاظ اس کیفیت کی پُر اسراریت میں اضافہ کر رہے ہیں ۔ لیکن یہ رنگ سخن سودا کا مزاج نہیں ہے حتیٰ کہ سودا کے

وہ اشعار بھی ، جو ضرب المثل بن گئے ہیں ، دل کی کیفیت کے اظہار سے زیادہ سودا کے اسی آہنگ اور مضمون آفرینی کے اسی رجحان کو نمایاں کرتے ہیں جو سودا کی انفرادیت ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ناوک ترے نے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغِ قبلہ نما اپنے خانے میں

سودا خدا کے واسطے کر قصّہ مختصر
اپنی تو نیند اڑ گئی تیرے فسانے میں

سودا کی جو بالیں پہ گیا شور قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

گل پھینکے ہے عالم کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو اِدھر بھی

فکر معاش و عشقِ بتاں ، یادِ رفتگاں
اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کیا کرے

تجھ تیغ تلے کہہ تو رستم ہے کہ سر دھر دے
پیارے یہ ہمیں سے ہو ، ہر کارے و ہر مردے

جس روز کسی اور پہ بیداد کرو گے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے

سودا غزل میں کسی ایک رنگ پر نہیں جمے رہتے بلکہ مختلف اسالیب ، مختلف رنگوں اور مختلف لہجوں کو اُردو غزل میں استعمال کرنے کا تجربہ کرتے ہیں اور اس تجربے میں فارسی غزل کی پھیلی ہوئی روایت سے پوری طرح استفادہ کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مزاج میں یک رنگی نہیں بلکہ رنگارنگی ہے :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی طرح ڈالتے ہیں ۔ انھوں نے فارسی کے نمائندہ غزل گوؤں کے رنگ و اسالیب کو اُردو غزل میں سمونے کے تجربات کیے جن سے وہ مختلف رنگ پیدا ہوئے جن سے مصحفی ، جرأت ، ناسخ ،غالب اور ذوق نے آگے چل کر کام لیا ۔ جب ہم سودا کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں ذوق کی غزل یاد آ جاتی ہے :

سودا ہزار حیف کہ آ کر جہاں میں ہم
کیا کر چلے اور آئے تھے کس کام کے لیے

یا جب یہ شعر پڑھتے ہیں تو غالب کی روایتِ غزل کی جھلک سامنے آ جاتی ہے :

جزو میں کل کو وہی جانے جو ہو واقف راز
قطرے میں بحر نہ سمجھے دل آگاہ غلط
پند سے تیری زاہدا حال مرا یہ ہے کہ ہے
سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ ڈرے ہے آب کو

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

گدا دستِ اہلِ کرم دیکھتے ہیں ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

اس طرح آنے والے دور کے کئی امکانات کی جھلکیاں ہمیں سودا کے کلام میں نظر آتی ہیں اور چونکہ یہ رنگ قابلِ تقلید تھا اس لیے سودا کی غزل کا اثر اُردو غزل کی روایت پر گہرا پڑا ۔ سودا اُردو غزل کو وسعت دینے ، اس میں طرح طرح کے رنگ بھرنے اور تنوع پیدا کرنے کے بانی ہیں ۔ سودا کے بعد اُردو غزل میں بہت وسعت آئی ۔ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے گئے ، ہر قسم کی زمینیں استعمال کی گئیں ، یہاں تک کہ غزل اُردو شاعری کی ایک مقبول عام صنف بن گئی ۔ اس عمل میں ، میر کی طرح ، سودا بھی برابر کے شریک ہیں ۔

اب رہا قصیدے کی زبان کا غزل میں استعمال کا مسئلہ تو یہ سودا کی انفرادیت ہے ۔ ان کے مزاج میں گداختگی کے بجائے قوت ، زور ، اُمید ، نشاط اور شگفتگی ہے ۔ اسی مزاج نے انھیں ایک بڑا قصیدہ گو بنایا ہے ۔ قصیدے ہی کی وجہ سے ان کے ہاں مختلف علوم کی اصطلاحات بھی شعر میں آ جاتی ہیں ۔ قصیدے کی طرف فطری رجحان کی وجہ ہی سے ان کے ہاں حسن سے زیادہ عظمت ، بے ساختگی سے زیادہ فن کے شعور کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مزاج نے اُردو غزل میں قوت اور زور پیدا کیا اور اس میں باریک خیال اور گہری باتوں کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ یہ سودا کی دین ہے ۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیما ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک نیا توانا رنگ بن گیا ہے جو غالب کے ہاں اور بہت سے اثرات کے ساتھ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے ۔ غالب کی غزل کے عناصر ترکیبی میں سودا کی غزل کا مزاج بھی شامل ہے ۔

قصیدہ گو سودا نے غزل میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل بحروں اور قافیوں کے استعمال سے ایک پُر شکوہ آہنگ کو جنم دیا اور اُردو غزل کے عروض میں ایک نئے تجربے کی بنیاد رکھی ۔ طبع سودا مشکل چیزوں کی طرف جاتی ہے اور اپنی قوتِ تخیل سے انھیں آسان بنانے کی کوشش کرتی ہے ع ''جو اپنے تخیل میں یہ چاہے سو وہیں ہو ۔'' سودا کے زمانے میں یہ عام رائے تھی کہ کچھ بحریں

اور قافیے شاعرانہ ہوتے ہیں اور کچھ شاعرانہ نہیں ہوتے ۔ سودا کی غزل کو دیکھ کر یہ عام رائے بھی بے معنی ہو جاتی ہے ۔ یہاں سودا نے وہی تجربہ کیا جس سے ہمارے دور کے شعرا دو چار ہیں ۔ ہر لفظ ، ہر قافیہ اور ہر بحر شاعرانہ ہے ۔ زندگی میں صرف حسن ہی نہیں ہوتا اور شاعری کا کام صرف حسن کو ہی نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ مضحک اور بھونڈے پن (Grotesque) کی عکس کشی بھی ہے ۔ یہ کام میر اور سودا نے اپنے اپنے طور پر انجام دیا ہے ۔ سودا کا رنگِ سخن زیادہ قابلِ تقلید اور بہت سے امکانات کا حامل ہونے کی وجہ سے آنے والے دور کے شعرا کے تصرّف میں اس درجہ آیا کہ وہ الگ الگ اپنے اپنے پسندیدہ رنگ میں ، جو انھوں نے سودا سے اخذ کیا تھا ، سودا سے بھی آگے نکل گئے ، اسی لیے آج سودا کی غزل کا سہاگ اجڑا ہوا سا نظر آتا ہے ۔ لیکن اگر آئندہ دور کو نظر انداز کر کے اور یہ سوچتے ہوئے کہ جیسے ابھی یہ سودا کا ہی دور ہے اور آئندہ دور کی شاعری کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے ، سودا کی غزل کو دیکھا جائے تو وہ امکانات سے لبریز ایک تازہ دم اور پُر قوت شاعری نظر آتی ہے ۔ ان کی طبع میں قدرتی تیزی ہے ، جامعیت ہے لیکن غنائی قوت کم ہے ۔ اگر سودا اپنی طبع کی تیزی ، وسعت اور تخیل کے ساتھ اعلیٰ غنائی قوت کے حامل ہوتے تو میر کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتے لیکن طبع کی یہی تیزی اور تنوع ، وسعت اور تخیل ، ہر بات کو شاعرانہ رنگ میں ڈھالنے کی قوت ، سنگلاخ زمینوں اور مشکل بحروں کو پانی کر دینے کی صلاحیت ، شکوہ اور علویت کے ساتھ ، ان کے قصیدے میں جلوہ گر ہوتی ہے ۔

(۳)

قصیدہ سودا کا وہ فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔ مصحفی نے سودا کو قصیدہ گوئی میں "نقاشِ اول"[۹۷] کہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ ان سے پہلے شمالی ہند کے ادب میں قصیدے کی کوئی قابلِ ذکر روایت نہیں تھی ۔ دکنی ادب میں نصرتی قدیم اُردو کا سب سے بڑا قصیدہ گو ضرور ہے لیکن سودا نے جب قصیدہ گوئی کا آغاز کیا تو نصرتی کے قصیدے ان کے سامنے نہیں تھے ۔ نصرتی کی طرح سودا نے بھی براہِ راست فارسی قصائد سے رجوع کیا اور ان کی ہیئت ، زمین اور معیار کو سامنے رکھ کر اُردو قصیدے کی عظیم عمارت تعمیر کی ۔ سودا نثیچہ دو چائیں خدا داد تھیں ۔ ایک بے پناہ

شاعرانہ صلاحیت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنانے کا جوہر - یہی کام سودا نے غزل میں کیا اور یہی کام ، فطری مناسبت کی وجہ سے زیادہ ہنرمندی سے قصیدے میں انجام دیا ۔ قصیدہ گوئی سودا کا خاص میدان ہے ۔ اس فن کو انہوں نے پوری سنجیدگی و توجہ سے برتا ۔ جیسے غنائی غزل میں میر کا جواب نہیں ہے اسی طرح قصیدے میں سودا بے مثل ہیں ۔ قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور ہیئت کے اعتبار سے یہ طویل نظم گوئی کا ایک مکمل نمونہ ہے ۔ قصیدے میں سودا کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے فارسی کے بہترین قصیدوں کے مقابلے پر اُردو میں قصیدے لکھے اور اپنی خلاقی سے اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کا ہم سر بنا دیا ۔

مختلف کلیات اور کتابوں میں سودا کے قصائد کی تعداد مختلف ہے ۔ کلیات سودا (نولکشور ۱۹۳۲ع) میں قصائد کی کل تعداد ، جس میں مدحیہ قطعہ بھی شامل ہے ، ۴۴ ہے ۔ کلیاتِ سودا (مطبع مصطفائی) میں یہ تعداد ۴۵ ہے ۔ شیخ چاند نے کچھ غیر مطبوعہ قصیدوں کے حوالے سے قصائد کی تعداد ۵۵ بتائی ہے ۔[98] امداد امام اثر نے تعدادِ قصائد ۴۴ بتائی ہے ۔[99] ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس قصیدے کو جس کا پہلا مصرع یہ ہے ع "ہوا ہے دشت برنگِ چمن طرب مانوس" ممنون کا بتایا ہے اور سودا کے قصیدوں کی تعداد ۴۵ بتائی ہے ۔[100] رشید حسن خاں نے سودا کے قصیدوں کی تعداد ۴۵ بتائی ہے ۔ اس میں ۳۹ قصیدے وہ ہیں جو نسخۂ رچرڈ جانسن میں شامل ہیں اور چھ وہ ہیں جو نسخۂ مصطفائی میں شامل ہیں اور نسخۂ جانسن میں نہیں ہیں ۔[101] ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی نے نسخۂ جونسن کو بنیادی متن بنا کر جو کلیاتِ سودا مرتب کیا ہے ، اس میں قصائد کی کل تعداد ۴۶ ہے ۔ ان میں سے ۴۱ تو وہ قصائد ہیں جو نسخۂ جونسن یا نسخہ انڈیا آفس یا دونوں میں موجود ہیں اور جو بلا شک و شبہ سودا کے ہیں اور باقی ۵ کے بارے میں مرتب کو پورا یقین نہیں ہے ۔[102] اس طرح ۴۱ قصیدے بلا شبہ سودا کے ہیں جن میں قصیدہ در ہجو اسپ اور قصیدہ شہرِ آشوب بھی شامل ہے ۔ سودا کے قصائد کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) وہ قصائد جو آنحضرتؐ اور ائمہ کی شان میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۱۴ ہے ۔

(۲) وہ قصائد جو بادشاہوں ، وزیروں اور امیروں کی مدح میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۲۵ ہے ۔

(۲) وہ قصائد جن میں اپنے دور کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جنھیں سماجی قصائد کا نام دیا جا سکتا ہے اور جن کی تعداد ۲ ہے۔

سودا اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کی طرح بنانا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے پورے طور پر نہ صرف فارسی قصائد کی ہیئت، موضوعات و روایت کی پیروی کی بلکہ فارسی کے بہترین قصیدہ گویوں مثلاً عنصری، خاقانی، انوری، عرفی وغیرہ کے مشہور قصیدوں کی زمین میں قصیدے لکھے۔ ذیل میں ہم سودا کے چند قصیدوں کی نشان دہی کرتے ہیں:

فارسی قصیدے

نثار اشک من ہر شب شکرریز است پنہانی
کہ ہمت را ز ناشوئست با زانو و پیشانی (خاقانی)

این کز جہان علامتِ انصاف شد نہان
اے دل کرانہ کن ز میان خانۂ جہان (خاقانی)

سریر فقر ترا سر کشیدہ بہ تاج رضا
تو سر بہ جیب ہوس درکشیدہ این ست خطا (خاقانی)

جرم خورشید چو از حوت در آید بہ حمل
اشہب روز کند او وسم شب را ارجل (انوری)

چہرہ پرداز جہان رخت کشد چون بہ حمل
شب شود نیم رخ و روز شود مستقبل (عرفی)

جہان بگشتم و دردا کہ ہیچ شہر و دیار
نیافتم کہ فروشند، بخت در بازار (عرفی)

سودا کے قصیدے

ہوا جب کفر ثابت، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

منکر خلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زبان
جب شہرے سے مرے ہو ملا اس قدر جہان

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا
تو آب و دانے کو لے کر گھر نہ ہو پیدا

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
سوائے خاک نہ کھینچوں کا منت دستار
کہ سرنوشت لکھی ہے مری بہ خط غبار

محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ سودا کے ۸ قصیدے عنصری کی زمین میں لکھے گئے ہیں اور سارے غیرمردف قصیدے فارسی قصیدوں کی زمین میں لکھے گئے ہیں۔[۱۰۳] سودا نے چونکہ فارسی روایت قصیدہ سے اپنے قصائد کا چراغ روشن کیا اس لیے فن قصیدہ کے ان تمام لوازمات کو پورے طور پر برتا جو فارسی قصیدے میں پائے جاتے تھے۔ مثلاً مطلع کا متوجہ کرنے والا بناؤ، تشبیب کی سجاوٹ، گریز کی برجستگی، مدح کی شان، عرض مدعا میں شائستگی اور دعا میں آواز خلوص۔ سودا کے قصائد کا انھی معیاروں سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

قصیدہ ایک مشکل فن اور ایک طویل مربوط نظم ہے جس کے لیے قادرالکلامی کے ساتھ ساتھ علم و فن کی بھی ضرورت ہے۔ قصیدے کے ہر حصے کو ایک دوسرے سے فنی سطح پر اس طرح پیوست کرنا کہ یہ ایک اکائی بن جائے، شاعر کا کمال ہے۔ قصیدہ چونکہ دربار میں پیش کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد ممدوح کی مدح کے علاوہ عرض مدعا بھی تھا اس لیے فنی اثر آفرینی، حسن بیان کے ساتھ حسن معنی، شکوہ، بلند آہنگی اور طرز میں خطاب کا انداز بھی ازبس ضروری تھا۔ سودا پہلے قصیدہ گو ہیں جنھوں نے اس فن کو اس وقت فنی چابک دستی اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ نبھایا جب اُردو زبان میں اظہار کے سانچے محدود اور قوت بیان فارسی جیسی نہیں تھی۔ مطلع قصیدے کی جان ہے۔ یہ قصیدے کا پہلا شعر ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں اپنی طرف فوراً متوجہ کرنے کی قوت و دلکشی ہونی چاہیے۔ ضروری ہے کہ یہ خیال کے لحاظ سے بلند، بیان کے لحاظ سے شگفتہ اور ایسا ہو کہ جس سے پورے قصیدے کی سمت کا پتا چل جائے۔ سودا کے مطلعے اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ مثلاً لعتیہ قصیدے کا مطلع ہے:

ہوا جب کفر ثابت، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

پہلے مصرع میں کفر کے ثابت ہونے کو تمغائے مسلمانی کہا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں شیخ سے تسبیح سلیمانی کے زنار کے نہ ٹوٹنے کا بیان کرکے دو متضاد باتوں کو ایک ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ اس تضاد میں اپنی طرف متوجہ کرنے

والی وہ کیفیت موجود ہے کہ ذہن انتظار کرنے لگتا ہے کہ دیکھیے اب شاعر آگے کیا کہتا ہے اور اس تضاد کے طلسم کو کیسے کھولتا ہے ۔ حضرت علی رض کی منقبت میں ، جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے ، اس کا مطلع یہ ہے :

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اس مطلع میں حضرت علی کی ان تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے جن کی قصیدے میں مدح کی جائے گی ۔ بہمن اور دے کا عمل اٹھ جانا کفر کے غائب ہو جانے اور ظہور اسلام کی طرف اشارہ ہے جس کے ایک اہم رکن حضرت علی تھے ۔ دوسرے مصرع میں 'تیغ' کا لفظ ذوالفقار کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے کفر کو مٹا دیا ۔ 'اردی' بہار کا مہینہ ہے اور اس بات کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے کہ اسلام بہار کی طرح آیا اور انسانیت کی روح کو معطر کر گیا ۔ 'ملک خزاں' دور جاہلیت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے ۔ معنی خیزی کا یہ کمال سودا کے ہر قصیدے کے مطلع میں نظر آتا ہے ۔ سرفرازالدولہ مرزا حسن رضا خاں بہادر کی مدح میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کا مطلع دیکھیے :

صباح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام
حلال دختر رز بے نکاح و روزہ حرام

اس مطلع میں ایک ایسا تضاد ہے کہ ذہن فوراً چونک پڑتا ہے اور متوجہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ دیکھیں آگے شاعر اس تضاد کا کیا جواز پیش کرتا ہے جس میں شراب کو حلال اور روزے کو حرام کیا ہے ۔ اس مطلع سے خوشی و سرمستی کا تاثر بھی پیدا ہو رہا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عید کی صبح ہے جو خوشی کا دن ہے اور اس دن یہی بات سب کی زبان پر ہے ۔ عید کے دن روزہ رکھنا جائز نہیں ہے لیکن جس شدت کے ساتھ سودا نے یہ بات کہی ہے ذہن فوراً اس طرف نہیں جاتا بلکہ حلال و حرام کے اس عجیب و غریب تضاد سے حیرت زدہ رہ جاتا ہے ۔ سودا کے سب مطلعوں میں حسن بیان اور حسن معنی منطقی ربط کے ساتھ موجود ہیں ۔

مطلع کے فوراً بعد تشبیب آتی ہے جو مطلع سے پیوست بھی ہوتی ہے اور نظم کو آگے بھی بڑھاتی ہے ۔ اسے قصیدے کی تمہید کہنا چاہیے ۔ سودا کی تشبیبوں کو موضوع کے اعتبار سے تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے — (۱) بہاریہ (۲) عشقیہ (۳) اخلاقی و حکیمانہ ۔ تشبیب قصیدے کا وہ حصہ ہے جہاں شاعر کے اصل جوہر کھلتے ہیں ۔ سودا نے اپنے فن کا کمال تشبیبوں میں بھی

دکھایا ہے ۔ بہاریہ تشبیبوں میں سودا نے مناظرِ قدرت کے تاثرات کو کمال مبالغے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ اس قسم کی تشبیب کو پڑھ کر نیچر شاعری (Poetry of Nature) کا شبہ ہوتا ہے لیکن سودا کے ہاں نیچر اپنے اصلی خدو خال کے ساتھ منظر کا حصہ نہیں بنتی بلکہ ایک خیالی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس میں حسنِ مبالغہ شوخ و دلکش رنگ بھرتا ہے ۔ مثلاً قصیدۂ لامیہ کی تشبیب دیکھیے :

سجدۂ شکر میں ہے شاخِ ثمردار ہر ایک
دیکھ کر باغِ جہاں میں کرمِ عزّ و جل
قوتِ نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک ، پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ
آبِ جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
بنفشی ہے گی نورستہ کی رنگ آمیزی
پوشش چھینٹ قلم کار ہے ہر دشت و جبل
عکس کابن یہ زمیں پر ہے کہ جس کے آگے
کارِ نقاشیٔ مانی ہے دوم ، وہ اوّل
تارِ بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
ہار سے آبِ رواں عکسِ ہجومِ گل کے
لوٹے ہے سبزے پر ، از بس کہ ہوا ہے بے کل
شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہنچی ہے
شمع ساں گرمیٔ نظارہ سے جاتی ہے پگھل
جوشِ روئیدگیٔ خاک سے کچھ دور نہیں
شاخ میں گاوِ زمیں کے بھی جو پھوٹے کونپل

یہ بہاریہ تشبیب شاعرانہ ہنرمندی ، فنی چابک دستی اور بے پناہ تخیل کی مدد سے خوبصورت تصویریں بنانے کے کمال کا اظہار کرتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مناظر قدرت کے عام عناصر شاعر کے ذہن میں ضرور ہیں لیکن وہ انھیں مبالغے کے زور کے ساتھ اس طور پر بڑھا چڑھا کر پیش کر رہا ہے تاکہ اس بہاریہ بیان میں مافوق الفطرت تاثر پیدا ہو کر پراسراریت میں اضافہ ہو جائے ۔ اسی لیے یہ بہار کی حقیقی تصویریں نہیں بلکہ خیالی تصویریں ہیں جو نہایت خوبصورت ہیں اور قصیدے کے اثر میں اضافہ کر رہی ہیں ۔

عشقیہ تشبیب میں حسن و عشق سے متعلق عاشقانہ و رندانہ مضامین باندھے گئے ہیں ۔ عشق ایسا موضوع ہے جس سے انسان کو ازل سے دلچسپی ہے ۔ شعرائے عرب و فارس نے اس موضوع کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے ۔ سودا کے قصائد میں بھی یہ موضوع بار بار آتا ہے لیکن یہاں بھی مبالغے کی وجہ سے حسن و عشق کی تصویریں خیالی رہتی ہیں ۔ عشقیہ تشبیب کے لیے مذہبی و غیر مذہبی قصیدے کی کوئی قید نہیں ہے ۔ حضرت فاطمہ کے قصیدے کی تشبیب خالصاً عشقیہ ہے ۔ اسی طرح ''در مدح عماد الملک غازی الدین خان بہادر'' کے قصیدے کی تشبیب بھی عشقیہ ہے جس میں سودا نے حسن کا بیان کیا ہے :

حسن ایسا کہ جیسے مہ شب چاردہم
یک بیک دیکھ کے یک چند تو رہ جائے بھچک
چہرے میں ایسی ہی گرمی کہ شب و روز جیسے
باؤ کرتی ہی رہے ، دامن مژگاں کی جھپک
جعد وہ قہر کہ گتھنے کی ہو جس کے ہر لہر
گھر ڈبسا دینے کو عشاق کے دریسائے الک
زلفیں یوں بکھری ہوئی چہرے پہ مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ جھپٹ دو بالک
تا کچی بیچ میں آ ان کے نہ مبالغے اسانی
کھیل جاوے وہیں کالا جو ڈسے ان کی لٹک
جبیں ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
اس کی تشبیہ سے جب اس کو تجاوز دے فلک
قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ نہ بناویں جب تک
دشنۂ وہ تیر کہ عالم میں نہیں جس کی پناہ
چشم وہ ترک کہ ہے قوم جنھوں کا ازبک
حسن میں کان کے آویزے سے وہ لطف کہ جوں
مستعد قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے لٹک
مسّی آلودہ وہ لب اخگر تھے تہ خاکستر
کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کے جاتے تھے دھک
دونوں عارض گویا شیشے ہیں مئے گلگوں کے
زنخ ان دونوں میں یوں جیسے نمک داں میں گزک

رنگِ رخسار سے شرمندہ ہو کندن کی دمک
آگے غبغب کے خجالت زدہ سونے کی ڈلک
ساعدِ دستِ حنا بستہ کی ایسی حرکات
شاخ میں گل کے پون بہنے سے جوں آئے لچک
کمر اس کی میں نہ دیکھی کہ کروں اس کا وصف
تھی وہ اک آہوئے دل کے لیے چیتے کی لپک
غرض اس شکل سے آئی جو نظر وہ کافر
کہا میں دل کی طرف دیکھ کے "اللہ معک"

ان تشبیبوں سے قصیدے کے مزاج کا تعین ہو جاتا ہے جو موقع و محل کے مطابق کہیں عقیدت، کہیں سرخوشی و مستی، کہیں گہری سنجیدگی، کہیں پریشانی و خود داری کی فضا کو ابھارتی ہیں، لیکن ہر جگہ سودا ایک باکمال و قادرالکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کھڑ اور کھردرے سے کھردرے لفظوں کو بھی انھوں نے اپنی خلاقانہ قوت سے قصیدے کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے جس کی مثالیں محولہ بالا تشبیب میں بھی ملتی ہیں۔

حکیمانہ و اخلاقی تشبیبوں میں سودا نے مروجہ اخلاق و حکمت کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس قسم کی تشبیبیں ان نعتیہ و منقبتیہ قصائد میں زیادہ ملتی ہیں جن میں رسولِ خدا ؐ اور بزرگانِ دین کی مدح کی گئی ہے۔ ایک تشبیب میں حرص و عقل کے موضوع پر مکالمے کی صورت میں شعر کہے گئے ہیں۔ مکالمے کی یہی صورت آصف الدولہ اور بسنت خاں خواجہ سرا کے قصیدوں میں بھی ملتی ہے۔ ایک اور تشبیب میں فلکِ کج رفتار اور زمانے کا شکوہ کیا ہے۔ ایک تشبیب میں فنِ طبابت کو مخصوص انداز میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک تشبیب میں فنِ شاعری کو بیان کیا ہے اور ایک تشبیب میں اپنے معاصرین پر چوٹیں کی ہیں۔ یہ موضوعات مذہبی و غیر مذہبی دونوں قسم کے قصیدوں کی تشبیبوں میں آئے ہیں۔ مثلاً ایک مذہبی قصیدے میں مرزا فاخر مکین کے استاد اکسیر پر طنز و تعریض کی ہے۔ "در مدح سیف الدولہ احمد علی خاں بہادر" میں اپنے معاصر شعرا کے غرور و نخوت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ "در منقبت حضرت مہدی الہادی آخر الزمان" میں شاعرانہ تعلی کے ساتھ ایک معترض کے الزامِ سرقہ و توارد کا جواب دیا ہے۔ ان تشبیبوں کے پڑھنے سے سودا کبھی فلسفی و معلمِ اخلاق نظر آتے ہیں اور کبھی روایتی اخلاق کو اپنے مخصوص طرز میں نئی نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سودا کی تشبیبوں میں اتنی رنگارنگی اور تنوع

ہے کہ صرف ایک یا دو مثالوں سے واضح نہیں کیا جا سکتا ۔ اس بحث کی روشنی میں سودا کے قصائد کو پڑھنا چاہیے ۔

تشبیب کے بعد ''گریز'' آتا ہے جو قصیدے کا سخت مقام ہے ۔ تشبیب موضوع سے الگ ہوتی ہے ۔ اس سے حسبِ منشا قصیدے کی فضا بنائی جاتی ہے اور اسی سے گریز کر کے قصیدہ گو اس طور پر اصل موضوع یعنی مدح کی طرف آتا ہے کہ یہ مدح بالکل فطری معلوم ہو ۔ نہ صرف فضا اور شاعرانہ سطح باقی رہے بلکہ گریز کرتے ہوئے ایسی انوکھی بے ساختگی بھی ہو کہ سننے والے کی دلچسپی بڑھ جائے ۔ مثلاً قصیدہ لامیہ میں ، جس کی تشبیب بہاریہ ہے اور ممدوح حضرت علی ہیں ، سودا بہار کا ذکر کرتے کرتے یوں گریز کرتے ہیں :

نسبت اس فصل کو ہر کیا ہے سخن سے میرے
ہے فضا اس کی تو دو چار ہی دن میں فیصل
اور میرا سخن آفاق میں تا یومِ قیام
رہے گا سبز نہ ہر مجمع و ہر یک دلنگل
تا ابد طرزِ سخن کی ہے مرے رنگینی
جلوۂ رنگِ چمن جائے گا اک آن میں ڈھل
ہو جہاں کے شعرا کا مرے آگے سرسبز
نہ قصیدہ ، نہ مخمس ، نہ رباعی ، نہ غزل
ہے مجھے فیضِ سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات پر جس کے مبرہن کنہِ عزّوجل

یہاں گریز کی نوعیت یہ ہے کہ بہار کے ذکر سے سودا اپنے سخن کی دائمی بہار کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اسے اپنے ممدوح کا فیض بتا کر اس کی مداحی کی طرف آ جاتے ہیں ۔ یہ گریز اتنا بے ساختہ ہے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کو گریز کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سودا قصیدے کے مطلع کو تشبیب سے ، تشبیب کو گریز سے ، گریز کو مدح سے اور مدح کو خاتمے سے اس طور پر مربوط و پیوستہ رکھتے ہیں کہ قصیدہ ایک مکمل اکائی بن جاتا ہے ۔ طویل نظم کی یہی خوبی ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے سے ایک جان ہوتا ہے ۔ سودا نے ''گریز'' میں جس کمالِ فن کا اظہار کیا ہے ، وہ ایک ایسا فنی معیار ہے جو سودا کے علاوہ کسی دوسرے قصیدہ گو کے ہاں اس طور پر دکھائی نہیں دیتا ۔ یہاں بھی ان کے ہاں تنوع ملتا ہے ۔ وہ ''گریز'' کے لئے نئے طریقے اختیار کرتے ہیں ۔ گریز کے ساتھ ہی ممدوح کی ان تمام صفاتِ عالیہ کی

تعریف کی جاتی ہے جو اس میں پائی جاتی ہیں یا پائی جانی چاہییں ۔ مثلاً بادشاہ کے اندر جود و سخا ، شجاعت و عدل کی صفات کا ہونا اتنا ہی لازمی ہے جیسے پھول میں رنگ و بو کا ہونا ۔ مدح میں ان تمام چیزوں کی مدح کی جاتی ہے جو بادشاہ سے وابستہ ہیں مثلاً گھوڑا ، ہاتھی ، تلوار وغیرہ ۔ ان چیزوں کی تعریف میں قوتِ متخیلہ کو کام میں لا کر شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے ۔ اگر بادشاہ واقعی بادشاہ ہے (جیسا کہ سودا کے دور میں نہیں تھا) تو یہ تعریف سجتی ہے ورنہ آج کے پڑھنے والے کو وقتی خوشامد معلوم ہوتی ہے ۔ جب سودا شاہ عالمگیر ثانی کی مدح یوں کرتے ہیں :

شرارِ سنگ سے خاشاک کو جو پہنچے ضرر
لے آوے کھینچ کے دیوان میں کوہ کو پر کاہ
کرم بھی اتنا ہی تیرا ہے خلق کے اوپر
کہ اب وفور سے خالق ہی جس کے ہے آگہ
اُمید عفو ترا تا نہ بیچ ضامن ہو
کوئی نہ کر سکے ہرگز کسی طرح کا گناہ
جو مشت فیض تو کھولے کسی پہ مثل صدف
تو موجِ آبِ گہر سے وہ نکلے کرکے شناہ

تو بادشاہ کی شخصیت مدح کے مقابلے میں چھوٹی اور مختلف نظر آتی ہے ۔ لیکن مدح کے یہ اشعار اگر اکبر یا اورنگ زیب کے لیے لکھے جائیں تو بامعنی ہو جاتے ہیں ۔ اسی لیے مدح کے اعتبار سے سودا کے وہ قصیدے ، جو انھوں نے آنحضرتؐ ، حضرت علیؓ اور دوسرے ائمہ کے بارے میں لکھے ہیں ، آج بھی پُراثر ہیں ۔ یہاں ممدوح کی عظمت مدح کے مطابق یا اس سے بھی بلند نظر آتی ہے ، اسی لیے سودا کے بہترین قصیدوں میں مذہبی قصیدوں کی تعداد زیادہ ہے ۔ لیکن دوسرے قصیدوں میں بھی اگر مدح کو مدح کے لحاظ سے دیکھا جائے اور ممدوح کو ذرا دیر کے لیے نظرانداز کردیا جائے تو اس میں شاعرانہ حسن بیان ، تشبیہات و استعارات کی ندرت ، شکوہِ الفاظ اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی خصوصیات نظر آئیں گی ۔ مذہبی قصائد میں حسنِ مدح اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے ۔ اس میں عقیدت مندی اور دلی جذبات بھی شامل ہیں اور حسنِ طلب کی نوعیت بھی مختلف ہے ۔ غیر مذہبی قصیدوں میں بھی سودا کے ہاں سوائے عماد الملک ، آصف الدولہ اور سرفراز الدولہ وغیرہ کے چند قصائد کے ، حسنِ طلب براہِ راست نہیں ہے ، بلکہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر

قصیدہ کسی طلب کے لیے پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے ممدوح سے دلی لگاؤ ہے ، اسی لیے وہ اس کے لیے صدقِ دل سے دعا مالگ رہا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کا خاتمہ بھی ، قصیدے کی روایت کے مطابق ، دعا پر ہوتا ہے ۔ اس موقع پر قصیدہ گو کا کمال یہ ہے کہ وہ تاثر جو اس نے اپنے قصیدے سے پیدا کیا وہ ممدوح کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو جائے ۔ خاتمہ بھی مطلع و تشبیب ، گریز و مدح کی طرح اس طویل نظم کا حصہ ہے اور یہ اسی وقت موثر ہو سکتا ہے جب یہ بھی پوری نظم سے ہم رشتہ و پیوست ہو ۔ سودا کے ہاں دعا و خاتمہ میں یہی صورت ملتی ہے ۔

سودا کے قصائد پر فنی نقطہ نظر سے کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا ، البتہ یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے جن ممدوحین کی شان میں قصیدے لکھے وہ ان کی اس مبالغہ آمیز مدح کے مستحق نہیں تھے ، اسی لیے ان کی مدح مصنوعی ہے ۔ لیکن اگر یہ بات سامنے رکھی جائے کہ قصیدہ ایسی صنفِ شاعری تھی جس کا تعلق دربار سے تھا ۔ دربار تک انھی شعرا کی رسائی ہوتی تھی جن میں شاعرانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی تھیں ، اسی لیے جب تک دربار قائم رہے قصیدے کا چراغ روشن رہا اور نامور شعرا درباروں سے وابستہ ہو کر قصیدے لکھتے رہے ۔ اب اگر کسی شاعر کا دور ایسا ہے جس میں کوئی عظیم بادشاہ بر سر تخت ہے یا کوئی امیر ایسا ہے جس کا تدبّر و حسنِ انتظام مثالی ہے تو اس کے قصیدے کی مدح بھی فطری معلوم ہوگی ، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو اس پر وہی اعتراض ہوگا جو مدح کے تعلق سے سودا کے قصیدوں پر کیا جاتا ہے ۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے میں حضرت علیؓ کے گھوڑے کی مدح کی ہے اور ایک قصیدے میں سیف الدولہ کے گھوڑے کی اور دونوں میں شاعرانہ مبالغے سے کام لیا ہے ۔ حضرت علیؓ کے گھوڑے کی تعریف کو آج بھی ذہن قبول کر لیتا ہے جب کہ سیف الدولہ کے سلسلے میں یہ مدح محض مبالغہ معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن ایک غیرمسلم کو دونوں گھوڑوں کی یہ تعریفیں مبالغہ آمیز معلوم ہوں گی ۔ اس لیے قصیدے کی مدح کو شاعری اور حسنِ بیان کے نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیے اور سودا اس میں پوری طرح کامیاب ہیں ۔ ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف ہے جو ''انٹیلیکچوئل'' شاعری کے ذیل میں آتی ہے ۔ غزل ہر وہ شخص کہہ سکتا جس میں شاعرانہ رجحان ہو لیکن قصیدے کے لیے صرف یہ رجحان ہی کافی نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، قادرالکلامی ، غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت اور خاص ذہنی تربیت و مشق کی بھی ضرورت ہے ۔ غزل ایک شعر کی شاعری ہے اور قصیدے

میں متعدد اشعار کو ربط و حسنِ ترتیب کے ساتھ ایک رشتے میں اس طور پر پرونا ہوتا ہے کہ وہ ایک وحدت بن جائے ۔ اس وحدت اور اثر آفرینی کے لیے قصیدہ گو کو طرح طرح کے جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ کبھیں حسن و عشق کے بیان سے ایک فضا بنانی پڑتی ہے ، کبھیں رزم و بزم کے بیان سے اس طویل نظم میں رنگ آمیزی کرنی پڑتی ہے ، کبھیں مختلف علوم و فنون ، فلسفہ و حکمت ، اخلاق و نفسیات کو موضوعِ سخن بنانا پڑتا ہے اور انھیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست کرنا ہوتا ہے کہ وحدتِ اثر قائم ہو ۔ پھر قصیدہ دربار میں پڑھا جاتا تھا جہاں علم و فن کے ماہر موجود ہوتے تھے ۔ قصیدہ گو کے مخاطب بادشاہ یا امراء تھے ۔ قصیدہ خواص کی شاعری تھی اور انھی کے لیے لکھی جاتی تھی اور وہی اس سے لطف اندوز ہوتے تھے ۔ اسی لیے آج قصیدے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں محنت کرنی پڑتی ہے ۔ قصیدہ غور و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے کی چیز ہے ۔ اس میں اکثر ایسے معنی چھپے اور صنائع بدائع اتنی خوب صورتی سے شعر میں گندھے ہوتے ہیں کہ عام ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا ۔ قصیدہ نگار کا اسلوب اسی لیے پیچیدہ اور مشکل ہوتا تھا کہ اس کے مخاطب دانشور (Intellectuals) اور خواص ہوتے تھے ۔

قصیدہ اس نیچرل شاعری کے خلاف ہے جس کی تبلیغ ہمارے ہاں مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے ۔ اگر ہم دنیا کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں دو قسم کے شاعر نظر آتے ہیں ۔ ایک وہ جو قدرتی گیت گاتے ہیں اور دوسرے وہ جو اپنی فطری صلاحیت کو کام میں لا کر عظیم صنعت کاری کرتے ہیں ۔ دوسری قسم کے شاعروں نے جو اصنافِ سخن چھوڑی ہیں ان کی ایک خاص ساخت ہوتی ہے جیسا کہ یونانی اوڈ (Ode) یا دیہی (Pastoral) شاعری میں نظر آتی ہے ۔ اسی طرح قصیدے کی بھی اپنی ساخت ہے جس کے مختلف حصے ہوتے ہیں جنھیں شاعر مربوط کرکے مکمل نظم بناتا ہے ۔ یہاں شاعر فن کے عمل کو شعوری طور پر استعمال کرتا ہے ۔ ساخت (Structure) کا شعور ہماری شاعری میں اگر کسی نظم میں ہے تو وہ قصیدہ ہے ۔ ہر حصے کو بنانے میں شعور پہلی چیز ہے اور فطرت دوسری ۔ قصیدہ گو مشق سے اس ساخت کو ایسے اٹھاتا ہے کہ وہ فطری معلوم ہوتی ہے ۔ وہ علوم و فنون کی اصطلاحات ، تراکیب و بندش ، مشکل بحر اور سنگلاخ زمین کو اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ قصیدہ سن کر اس کی قادرالکلامی کی داد دینے کو جی چاہے ۔ ان سب کے قادرانہ استعمال سے وہ جذبۂ تحسین کو بیدار کرتا ہے ۔ اس سے شعر ہمارے دل میں نہیں اترتے

لیکن ہمارے دماغ سے خراج تحسین ضرور وصول کر لیتے ہیں ۔ یہاں فن کا خلوص نہیں بلکہ فن کا اعجاز نظر آتا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کی ہم تعریف کر سکتے ہیں لیکن ان پر بے تاب نہیں ہو سکتے اور تعریف کرنے کے لیے بھی فن کی باریکیوں سے واقف ہونا ضروری ہے ۔ اسی لیے قصیدہ خاص لوگوں کے لیے لکھا جاتا تھا اور خاصے کی چیز تھی ۔

قصیدے کا طرز بھی سادا اور براہ راست نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے اسی لیے مبالغہ ، دور دراز کی تشبیہات ، پیچیدہ استعارے اور مبالغہ آمیز ادراک قصیدے کے طرز کی جان ہے ۔ قصیدہ گو اپنے طرز میں شکوہ پیدا کرنے کے لیے اصطلاحات استعمال کرتا ہے ، لفظوں کے انتخاب میں پوری احتیاط کرتا ہے ، معنی خیزی کے لیے نئی تراکیب وضع کرتا ہے ، نئے نئے قافیوں سے صوتی اثر کو ابھارتا ہے ۔ اس مشکل پسندی اور پرانے علوم و فنون کی اصطلاحات و اشارات سے عدم رواج کی وجہ سے آج قصیدے کو عام پڑھا لکھا آدمی بھی بغیر استاد کی مدد کے نہیں سمجھ سکتا ۔ یہی صورت سودا کے قصیدوں کے ساتھ ہے ۔ قصیدہ معشوق سے نرم گفتگو کا نام نہیں ہے بلکہ یہ شاعری کی ایک عالیشان صنف ہے جسے شاعر کی قوتِ تخیل ایک طلسم بنا دیتی ہے جو آنکھوں کو بھاتا اور ذہن کو کرشمہ نظر آتا ہے ۔ قصیدے کا شاندار رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا جذبہ پیدا کرتا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کے اکثر ممدوحین کے سلسلے میں یہ ایک بناوٹ معلوم ہوتی ہے جیسے شکستہ عمارت میں بہترین پردے اور سامانِ آرائش لگا دیا جائے ۔ لیکن سودا کی مجبوری یہ ہے کہ جو عمارت اسے آرائش کے لیے دی گئی ہے وہ تو اسی کی آرائش کر رہا ہے ۔ سودا نے الفاظ کے پھولوں سے ایسے ایسے نقش و نگار بنائے ہیں جو کسی اور صنف کے ذریعے ممکن نہیں ۔ یہی صورت بحروں کے ساتھ ہے ۔ قصیدے کی بحریں عام طور پر سالم ، طویل اور پُرشکوہ ہوتی ہیں جن میں قصیدہ گو نئے نئے قافیوں سے جان ڈالتا ہے ۔ سودا نے اپنے قصیدوں میں ایسی ہی بحریں منتخب کی ہیں جن سے شان و شکوہ کا احساس پیدا ہو اور جو طرز و موضوع سے ہم آہنگ بھی ہوں ۔ سودا کے قصائد میں ایسے ایسے قافیے استعمال ہوئے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں رہ جاتا ہے ۔ سودا کا ہر قصیدہ قافیہ پیمائی کا کمال ہے جس میں ذہنِ رسا کا کرشمہ بھی ہے اور ایک فطری شاعر کا اعجاز بھی ۔ یہاں قافیہ بحر کے اُتار چڑھاؤ کے مطابق بھی ہے اور اثر شعر کو بھی بڑھا رہا ہے ۔ اس عمل میں کوئی دوسرا شاعر سودا کو نہیں پہنچتا ۔

قصیدے کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بادشاہ کے دربار میں قصیدے کا وہی مقام تھا جو آج کل حکومت کی پروپیگنڈا مشینری کا ہوتا ہے ۔ قصیدے سے نہ صرف بادشاہ کے جلال و ہیبت کا نقشہ درباریوں کے دلوں پر جم جاتا تھا بلکہ یہی باتیں جب افسانہ بن کر عوام تک پہنچتی تھیں تو بادشاہ کی ہر دلعزیزی میں اضافہ ہوتا تھا ۔ دوسرے ملکوں یا علاقوں میں جب قصیدہ پہنچتا تھا تو وہاں کے دربار بھی اس سے اثر لیتے تھے ۔ کہا جاتا ہے کہ ابوالفضل نے جو خطوط شاہِ ایران کو لکھے اور جس طرح ان میں شہنشاہ اکبر کو القاب و آداب کے ساتھ پیش کیا اس کی وجہ سے عباس صفوی کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ ہندوستان کا رخ کرے ۔ بادشاہ اور امراء اپنے درباروں میں قصیدہ کو اسی لیے رکھتے تھے کہ ان کے رعب و جلال ، عدل و انصاف ، شجاعت و بہادری اور فوج و لشکر کی شہرت ہو ۔ گھوڑا اور تلوار "طاقت" کے اشارے تھے اسی لیے قصیدے میں ان کی تعریف کی جاتی تھی اور مبالغے سے اثر کو بڑھانے کا کام لیا جاتا تھا ۔ وہ کام جو آج اخبار ، ریڈیو اور ٹی وی کرتے ہیں اس سے ملتا جلتا کام اس زمانے میں قصیدے سے لیا جاتا تھا ۔ قصیدے میں چونکہ واقعاتی جزئیات کے بجائے شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا تھا اس لیے اس کا اثر وقتی درجے اور وقتی افادیت سے بلند ہو گیا اور قصیدے اس طرح از کار رفتہ نہیں ہوئے جس طرح آج کا اخبار کل فرسودہ ہو جاتا ہے ۔ سودا کے قصیدوں نے اپنے دور میں اس ضرورت کو بھی پورا کیا ، دوسری طرف ان کے مذہبی قصیدوں نے تبلیغِ مذہب کا بھی کام انجام دیا ۔

خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی قصیدہ وہ صنفِ سخن ہے جو علویت و عظمت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ یورپ میں یہ کام رزمیہ (Epic) شاعری نے کیا ۔ یونانی شاعر ہومر بھی خاص تہواروں کے موقعوں پر اپنے ملک کے قدیم مشاہیر کے کارناموں کے گیت گاتا اور ان کے قصے سناتا تھا ۔ قصیدے میں حالانکہ واقعات بیان نہیں کیے گئے لیکن رنگِ بیان ایسا رکھا گیا جس سے علویت کے جذبات ابھر سکیں ۔ قصیدے میں یہ کام مبالغے اور شکوہِ الفاظ سے لیا گیا ۔ قصیدہ پڑھتے ہوئے مادی و اخلاقی علویت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں ۔ بہاریہ تشبیبوں میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ قوتِ لامسہ کی کیا حد ہو سکتی ہے ۔ اخلاقی تشبیبوں میں اعلیٰ ترین اخلاقی فلسفہ اپنی عظیم ترین بلندیوں پر نظر آتا ہے ۔ مدح میں کسی فرد کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بھی آئے لیکن مدحیہ صفات کی عظیم ترین صورت ضرور سامنے آ جاتی ہے ۔ حالی نے قصیدے

کی مذمت میں جو کچھ لکھا وہ ''مقدمہ' شعر و شاعری'' میں موجود ہے ۔ لیکن حالی نے ایک خاص قسم کی شاعری کے علاوہ ہر قسم کی شاعری اور اس کے مقاصد کو نظر انداز کر دیا ہے ۔ حالی کی مسدس میں علویت پیدا ہو سکتی تھی لیکن نیچرل شاعری کے نظریے نے اسے ابھرنے نہیں دیا ۔ اقبال کے ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' میں قصیدے کے رنگ نے ان نظموں کو پُر عظمت بنا دیا ہے ۔ زمانے نے قصیدے کے موضوع اور صنف کو از کار رفتہ کر دیا ہے مگر عظیم شاعری کا وہ آج بھی نمونہ ہے ۔ غالب کی غزل کے آہنگ و اسلوب پر جہاں سودا کی غزل کا اثر ہے وہاں سودا کے قصیدے کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ سودا آج بھی ہمارے ایک بڑے شاعر ہیں اور اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے قصیدہ گو ہیں جن کا اثر اُردو شاعری کی مختلف اصنافِ سخن پر پڑا ہے ۔ سودا کے قصائد وحدت اثر اور طویل نظم گوئی کے اعتبار سے آج ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں ۔

پچھلے صفحات میں سودا کے قصیدوں کو مزاج کے اعتبار سے تقسیم کرتے ہوئے ہم نے ایک قسم سماجی قصائد بتائی تھی ۔ سماجی قصائد کے ذیل میں ان کے دو قصیدے ''شہر آشوب'' اور ''تضحیکِ روزگار'' آتے ہیں ۔ ان قصیدوں میں سودا نے ہیئت تو قصیدے کی استعمال کی ہے لیکن ان کا موضوع مدح نہیں بلکہ سودا کے اپنے دور کے وہ ابتر سماجی حالات ہیں جنھوں نے سارے معاشرے اور اقدار کو زیر و زبر کر دیا تھا اور جن کے سودا عینی شاہد تھے ۔ ان قصائد میں طنز و مزاح اور ہجو و تضحیک نے مل کر ایک ایسا رنگ ابھارا ہے جو اُردو شاعری میں ایک نیا رنگ ہے ۔ یہی مزاج ان کے ''شہر آشوب'' کا ہے جو مخمس کی ہیئت میں لکھا گیا ہے اور یہی مزاج اس مثنوی کا ہے جو ''در بے نسقی شاہ جہاں آباد'' کے عنوان سے ''کلیاتِ سودا'' میں ملتی ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف ہیئتوں میں لکھے جانے کے باوجود یہ سب نظمیں ''ہجویات'' کی جلی سرخی کے تحت آتی ہیں اس لیے ہم ان سب پر ہجویات کے ذیل میں بحث کریں گے ۔

سودا کی ہجو نگاری کا روایتی رشتہ فارسی شاعر انوری سے ملتا ہے ۔ انوری کی طرح سودا بھی قصیدہ اور ہجو دونوں کے استاد ہیں ۔ سودا سے پہلے اُردو شاعری میں قصیدہ و ہجو قابلِ ذکر فن کی حیثیت نہیں رکھتے تھے ۔ جعفر زٹلی نے اپنی ہجویات میں سماجی تصویریں ضرور ابھاری ہیں اور تاریخ میں جعفر زٹلی کی بڑی اہمیت ہے لیکن ان کے ہاں ہجو ایک فن کی صورت اختیار نہیں کرتی ۔

وہ اس روایت کے بانی ہیں جسے سودا نے ایک بلندی تک پہنچا دیا ۔ عرب شعرا جذبۂ فخر کے ساتھ اپنے دوستوں کے کارناموں کی تعریف اور غصے کے ساتھ اپنے دشمنوں کی مذمت کرتے تھے ۔ پہلے جذبے نے مدح کو اور دوسرے جذبے نے ہجو کو جنم دیا ۔ عام طور پر یہ دونوں اصناف ساتھ ساتھ چلتی تھیں لیکن ضروری نہیں تھا کہ جو شاعر اچھی مدح بھی کرے وہ اچھی ہجو بھی لکھ سکے ۔ خاقانی فارسی کے ایک بہترین قصیدہ گو شمار ہوتے ہیں لیکن وہ ہجو نہ لکھ سکے ۔ بعد کے اُردو شعرا میں ذوق ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں لیکن ہجو کی طرف ان کا میلان نہیں تھا ۔ فارسی میں انوری اور اُردو میں محمد رفیع سودا کا یہ طرۂ امتیاز ہے کہ وہ دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں ۔ سودا نے خود ایک شعر میں کہا ہے :

مری یہ فکرِ سخن صفحۂ زمانہ پر
کرے ہے مدح و مذمت میں جوہر ارزانی

قصیدہ و ہجو دونوں کی مشترک صفت مبالغہ ہے ۔ قصیدہ گو مدح میں مبالغہ کرتا ہے اور ہجو گو مذمت میں ۔ ہجو کا مخصوص اور امتیازی دائرہ ''مزاح'' ہے جس کا ایک رخ ہنسی ہے اور دوسرا رخ غصہ ہے ۔ بعض ہجویں صرف ہنسانے اور مذاق اڑانے کے لیے ہوتی ہیں ۔ سودا کے ہاں بہت سے بند یا حصے ایسے ملتے ہیں جن کو پڑھ کر ہنسی آتی ہے ۔ مثلاً ع ''لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے'' والی ہجو ۔ یہ حصے محض ذو معنی مزاح (Pun) کے دائرے میں آتے ہیں ۔ لیکن کامیاب ہجو کے لیے ''مقصد'' ضروری ہے اور اس مقصد کے نقطۂ نظر سے جب شاعر کسی حماقت ، غلطی یا انحراف کو دیکھتا ہے تو اس کی ہنسی میں غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے وہ اس حماقت کا اظہار تلخ لہجے اور کڑوے کسیلے لفظوں میں کرتا ہے اور مبالغے سے اسے اور تیز بنا دیتا ہے ۔ ہجویں افراد پر بھی لکھی جاتی ہیں اور موضوعات پر بھی ۔ افراد کی ہجووں میں شاعر کی ذاتی نفرت شامل ہو جاتی ہے جس کی بنا پر اس کے کام و دہن بگڑ جاتے ہیں ۔ سودا کی وہ ہجویات جن کا موضوع میر ضاحک یا دختر مولوی ندرت کشمیری ہیں ، اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ان میں گالی بھی ہے اور رکیک و بازاری زبان بھی ۔ یہی صورت ان ہجووں میں نظر آتی ہے جن میں "مولوی ساجد" اور ''شخصے کہ متعصب بود'' میں ایک عالم کو دریدہ دہنی کے ساتھ ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ یہ ہجووں کی پست ترین صورت ہے ۔ کامیاب ہجو وہ ہے جس میں ذاتیات کے باوجود ایسی باتوں کو نمایاں کیا گیا ہو جو عام اخلاقی نقطۂ نظر سے قابل

مذمت و نفرت ہیں ۔ مثلاً ندوی لاہوری کی ہجو ، جس میں بے جا غرور اور بدزبانی کو ہدف ملامت بنایا ہے یا "ہجو بخیل" جس میں بخل کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ اس سطح پر ہجو اخلاق دائرے میں آ کر مقصدی ادب بن جاتی ہے ۔ شاعر کا غصہ محض ذاتی بغض نہیں رہتا بلکہ اخلاق برہمی بن جاتا ہے ۔ یہی جذبہ افراد سے ہٹ کر جب عام سیاسی ، سماجی حالات کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے تو زندگی کے کسی پہلو پر طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے ۔ سیاسی بدنظمی ، فوجی ابتری ، رشوت ستانی ناانصافی و بے ایمانی جب ہجو نگار کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں تو وہ نقادِ حیات کا روپ اختیار کر لیتا ہے ۔ ہجو میں بظاہر مذاق نظر آتا ہے لیکن اس کی بنیاد میں گہری سنجیدگی ہوتی ہے ۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ہجو میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ وہ زندگی نہیں ہوتی جو قدرت نے بنائی ہے بلکہ تہذیب یافتہ زندگی ہوتی ہے جس کی تعمیر خود انسان نے کی ہے ۔ اس طور پر ہجو انسانی عوامل پر تنقید بن جاتی ہے اور اسی لیے ہجو کا موضوع ہمیشہ شہری زندگی ہوتا ہے ۔ انسان کی بنائی ہوئی زندگی جب اصولوں ، معیاروں اور قدروں سے ہٹ جاتی ہے تو وہ اس معاشرے کے پروردہ ذہن کے لیے مضحکہ خیز بن کر ہجو کا نشانہ بنتی ہے ۔ اعلیٰ ترین ہجو نگار ، مصلح کا ذہن اور مقصد رکھتا ہے اور مذاق اڑانا دراصل اصلاح ہی کی ایک صورت ہے ۔ سودا اپنے ''شہر آشوب'' میں ، قصیدہ ''تضحیک روزگار'' میں اور مثنوی ''در بے نسقی شاہجہان آباد'' میں مصلح کی سطح پر ضرور پہنچ جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں چونکہ کوئی واضح مقصد نہیں ہے اس لیے ہمیں ان نظموں میں کسی ''سمت'' یا کسی جہت کا پتا نہیں چلتا ۔ لیکن اس کے باوجود یہ وہ نظمیں ہیں جو سودا کے کمالِ فن کی مثالیں ہیں ۔

یورپ کے ادبیات میں ہجو (Satire) ایک اعلیٰ و اہم صنفِ ادب ہے لیکن ہمارے ہاں اب تک اسے وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اسے دی جانی چاہیے ۔ ہجو کو آج بھی ایک پست صنف سمجھا جاتا ہے اور جیسے متشرع لوگ شادی بیاہ کے موقع پر رقص و سرود کی محفل سے اُٹھ جاتے ہیں اسی طرح عام صاحبِ ذوق ہجو کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرتے ۔ سودا کی بعض ہجویات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ نہ صرف تنقیدِ حیات کے دائرے میں آتی ہیں بلکہ شاعری و مقصد دونوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں ۔

مزاح ایک فطری رجحان ہے اور ہجو کی جان ہے ۔ ہر فطری رجحان کی طرح مزاحیہ رجحان کی تربیت بھی ضروری ہے ورنہ مزاح پھکڑ پن کے درجے

پر رہ جاتا ہے ۔ تربیت سے اس میں ایک مخصوص نظر پیدا ہو جاتی ہے جس سے ہجو نگار زندگی اور زندگی میں نظر آنے والی خرابیوں ، کمزوریوں اور بے ڈھنگے پن کو سنجیدگی سے دیکھ کر ان کا مذاق اڑاتا ہے ۔ مذاق اڑانا اصلاح کا ذریعہ ہے ۔ ہجو بھی مذاق اڑا کر سننے والے کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے ۔ اس میں سماجی تنقید اور ذاتی تنقید مل کر ایک ہو جاتی ہیں ۔ سودا کے ہاں یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں ۔ سودا اپنی شگفتہ طبیعت اور زندہ دلی کی وجہ سے اس صنفِ سخن سے گہری مناسبت رکھتے تھے ۔ جن حالات کو وہ اپنی ہجویات میں بیان کرتے ہیں ان تک وہ کرب کے راستے سے پہنچے تھے اور اسی کرب کو وہ ہجو کے انداز میں دوسروں کو بھی دکھا رہے ہیں ۔ مثلاً ''شہر آشوب'' میں سودا نے جس معاشرتی صورتِ حال کو بیان کیا ہے اس میں طنز و ہجو کے باوجود شدید کرب کا احساس موجود ہے ۔ سودا ہم میں شعور تو پیدا کرتے ہیں لیکن چونکہ ان کا اپنا کوئی نقطۂ نظر نہیں ہے اس لیے وہ ہمیں کوئی نیا راستہ دکھانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ ان کی ہجویات میں نقطۂ نظر اور جہت کی کمی انھیں اعلیٰ ادب کے درجے تک نہیں پہنچنے دیتی ۔ ہجو نقطۂ نظر کے ساتھ ہی تعمیری ادب کے دائرے میں داخل ہوتی ہے ۔ سودا کی ہجویات میں تنقیدی نظر ہمیں باخبر تو کرتی ہے ، ہمارے دل میں ہنسی کے ساتھ احساسِ کرب بھی پیدا کرتی ہے لیکن کوئی ایسی مثبت صورت سامنے نہیں لاتی جس سے آگے بڑھنے کا کوئی راستہ بھی نظر آ سکے ۔ اگر ہم ان ہجویات کا مقابلہ ادبیاتِ یورپ کی ہجویات سے کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی ہجویات و طنزیات اس دور میں لکھی گئیں جب ایک منزل ، ایک راستہ ان کے سامنے تھا ۔ نئے سیاسی و معاشی نظام کی تعمیر ہو رہی تھی ۔ یہی منزل شاعر کی بھی منزل تھی ۔ اس لیے وہاں کے شاعر نے اپنے پرانے معاشرے کی خرابیوں کو خرابیاں سمجھ کر ان پر تنقید کی اور یہ بات واضح کی کہ پرانے طریقوں کو ترک کرکے نئے طریقوں کو اپنایا جائے ۔ سودا کا زمانہ تخریبی تھا جس میں تعمیری رجحان بالکل نہیں تھا ۔ تخریبی عمل نے فرد اور معاشرے دونوں کو پسپا کر دیا تھا ۔ شاعر اس بگڑی ہوئی صورت حال کو عام اخلاق اصولوں کی نظر سے دیکھ رہا تھا ۔ جو تھا وہ نہیں رہا تھا لیکن جو ہونا چاہیے کسی کو معلوم نہیں تھا ۔ سودا ان حالات پر ہنستے اور ہجو کے تیر برساتے ہیں لیکن بگڑے ہوئے حالات کو سنوارنے کا رجحان نہ اس دور کے ذہن میں تھا اور نہ سودا کی ذات میں ۔ اسی لیے سودا ہنس کر رلاتے ہیں کیونکہ ہنسانے والی چیزوں یا صورتِ حال کو

ٹھیک کرنے کی کوئی صورت نہیں تھی ۔ ذاتی ہجویات میں بھی وہ اخلاقی بدعنوانیوں اور خرابیوں پر طنز کرتے ہیں ۔ ان کی ہجویں ریا کاری ، مکاری ، لوٹ کھسوٹ ، بے جا فخر ، پیٹو پن ، بزدلی ، جھوٹ ، بخل وغیرہ کی پول کھولتی ہیں اور مختلف طبقوں کی تصویر کشی کرتی ہیں ۔ وہ بتاتے ہیں کہ شمشیر و سپر ، جو شجاعت کی علامتیں تھیں ، بنیے کے ہاں گروی رکھی تھیں ۔ مسجدوں میں گدھے رینکتے تھے اور مسجدیں ذکر ، صلوٰۃ اور اذان سے محروم تھیں ۔ سوداگری کا یہ حال تھا کہ ع ''دکھن میں بکے وہ جو خرید صفہان ہے'' ۔ شاعر خوشامدی بن گئے تھے اور ان کا فن خانِ زماں کے لیے قطعہ تہنیت یا تاریخ تولد لکھنے کے کام آ رہا تھا ۔ یہی حال معلموں کا تھا اور یہی حال کاتبوں کا تھا جو ٹکے سیر کے حساب سے اشعار کتابت کرتے تھے ۔ یہی حال پیروں کا تھا جو صبح اٹھ کر مریدوں سے پوچھتے تھے کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ وہاں جا کر اپنا پیٹ بھر سکیں ۔ فکر معیشت میں سارا معاشرہ مبتلا تھا ۔ امراء خانہ نشین ہو گئے تھے ۔ ان سے کوئی ملنے آتا تو دنیا زمانے کی باتیں کرتے لیکن اگر وہ ذکرِ سلطنت درمیان لاتا تو منہ پھیر کر کہتے ع ''خدا کے واسطے بابا کچھ اور باتیں بول'' ۔ سارا معاشرہ فرار اختیار کیے ہوئے تھا ۔ جب امراء ہی سیاسی امور سے منہ موڑنے لگیں تو ابتری کا کیا ٹھکانا ۔ شہر ویران تھا ۔ نجیب زادیاں برقع اوڑھے ، پھول سا بچہ گود میں لیے خاکِ پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی تھیں ۔ معاشی ابتری اور معاشرتی بدحالی کے یہ پہلو ، جو سودا نے پیش کیے ہیں ، وہ ہمیں ایک شعور دیتے ہیں ، اس صورتِ حال سے نفرت دلاتے ہیں اور اس طرح ایک چھپا ہوا مقصد اپنے اندر رکھتے ہیں لیکن ان کی ہجویات کے اصلاحی پہلو میں جہت و مقصد نہ ہونے کی وجہ سے وہ زور نہیں ہے جو یورپ کے طنزیہ ادب میں ملتا ہے ۔

سودا پہلے شخص ہیں جنھوں نے ہجو کو ایک فن کے طور پر استعمال کیا ۔ ہمارے ہاں ہجو یا مزاح کو ایک غیر سنجیدہ چیز سمجھ کر اہلِ ذوق نظر انداز کرتے رہے ہیں ۔ اسی لیے یہ فن اب تک اس درجے پر نہیں پہنچا جہاں وہ سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ اور ''المیہ'' سے زیادہ المیہ ہو جاتا ہے ۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ مزاح سنجیدگی سے پیدا ہوتا ہے ۔ ہجو اور طنز و مزاح کی جتنی بڑی مثالیں ملتی ہیں وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتی ہیں اور زندگی کے طربیہ پہلو کے ساتھ ساتھ المیہ پہلو کی بھی مظہر ہوتی ہیں ۔ ہمارے ہاں مزاح اور ہجو و طنز کے اس پہلو پر غور نہیں کیا گیا ۔ فرانس میں بزلہ سنجی (wit) کے ذریعے

اور انگریزی میں مزاح (Humour) کے ذریعے زندگی کی ویسی ہی عکاسی ہوتی ہے جیسی رزمیہ (Epic) اور ٹریجیڈی میں ملتی ہے۔ مولئیر کی بہترین کامیڈی مسانتروپ (Masantrhope) محض طنزیہ مزاحیہ تخلیق نہیں ہے بلکہ اس کا مقابلہ شیکسپیئر کی ہملٹ جیسی ٹریجیڈی سے کیا گیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار حماقت کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی ایسی ایسی حماقتوں کو سامنے لاتا ہے جو ٹریجیڈی کی المیہ خصوصیات (Traits) سے مختلف نہیں ہیں۔ طنز و مزاح کے ساتھ انسانی فطرت کا ایک اہم نقص اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ہمیں اسی طرح سوچنے پر مائل کرتا ہے جیسے ٹریجیڈی کرتی ہے۔ سودا کے شہر آشوب سنجیدہ ہجو کی مثال ضرور ہیں اور وہ ایک بڑی روایت کی داغ بیل بھی ڈالتے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ ہجو کو اس مقام پر نہیں لائے اور نہ لا سکتے تھے کیونکہ طنز و ہجو سے اس طرح فائدہ اٹھانے کی ہمارے ادب یا فارسی ادب میں کوئی روایت نہیں تھی۔ ہم نے اب تک اس صنف ادب کو صحیح معنی میں استعمال ہی نہیں کیا ہے۔

سودا کی ہجویات کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ ہجویں جو سودا نے ذاتی عناد یا چشمک کی وجہ سے افراد کے خلاف لکھیں۔

(۲) وہ ہجویں جن میں جانوروں، مثلاً گھوڑا یا ہاتھی، کو بطورِ علامت ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے۔

(۳) وہ ہجویں جن میں حالاتِ زمانہ اور معاشی و معاشرتی و اخلاقی امور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔

افراد کی ہجویات زیادہ تر پست اور رکیک ہیں جن میں "ہجو اہلیہ ضاحک"، "ہجوِ دخترِ ندرت کشمیری"، وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں سودا نے حریف کو ذلیل و خوار کرنے کے لیے نہایت درجہ فحش باتیں لکھی ہیں۔ ان ہجووں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سودا نے غصے میں ذہنی توازن کھو دیا ہے۔ یہی صورت ان ہجویات کی ہے جن میں مذہبی تعصب نے سودا کو اندھا کر دیا ہے۔ ان میں "قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود" اور "قصیدہ در ہجو مولوی ساجد" شامل ہیں۔ سودا کی یہ اور اس قسم کی ہجویں شاعرانہ سطح پر بھی قابلِ ذکر نہیں ہیں۔ افراد کے بارے میں وہ ہجویں بہتر ہیں جن میں سودا نے اپنے حریف کے ادبی و فنی اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ مثلاً ندرت

کشمیری کے بارے میں وہ ہجویں جن میں ان کی شاعری پر چوٹیں کی ہیں یا وہ مثنویاں جن میں مرزا فاخر مکین یا مرثیہ گو محمد تقی تقی کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ ان میں وہ ہجو بھی شامل کی جا سکتی ہے جس میں میر کی اصلاحوں کو سہو کاتب کہہ کر طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے ۔ ہجوِ فوق بھی اسی ذیل میں آتی ہے ۔ اس ہجو کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ سودا کے شاگرد قائم چاندپوری نے سودا کے کلام پر اعتراض کیا تو سودا نے اس کے جواب میں ایک ہجو لکھ دی ۔ قائم کو معلوم ہوا تو انھوں نے استاد کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کرکے معافی طلب کی ۔ اس کے بعد سودا نے قائم کا نام نکال کر اس کی جگہ ایک فرضی نام فوق شامل کر دیا ۔ ''ہجو حکیم غوث'' میں لطیف طنز کے پیرائے میں حکیم صاحب موصوف کے ہنرِ طبابت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ افراد کے بارے میں سودا کی یہ ہجویں اس لیے دلچسپ ہیں کہ ان میں ذات کی ہجو کے بجائے ان افراد کے پیشوں کو ہدف بنایا ہے ۔ اناڑی حکیم اور مغرور شاعر ، بے فن مرثیہ گو ہر طنز ہر اس شخص پر طنز ہے جو اس دائرے میں آتا ہے ۔

سودا نے قصیدہ ''تضحیکِ روزگار'' میں گھوڑے کو اور ''ہجو فیل'' میں ہاتھی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ان دونوں ہجووں کے پس منظر میں سماجی و اخلاقی شعور کارفرما ہے ۔ گھوڑا اس دور کی فوجی قوت کے زوال اور معاشی تباہ حالی کا اشارہ ہے ۔ راجہ نرپت سنگھ کے ہاتھی کی ہجو بھی دلچسپ ہے ۔ اس میں سودا اپنی شاعرانہ طبع کا مقابلہ فیلِ معنی سے کرتے ہیں اور پھر گریز کرکے نرپت سنگھ کے ہاتھی پر آتے ہیں اور اس کی بدباطنی و کینہ پروری کی تصویر اتار کر آخر میں اس کا رشتہ یہ کہہ کر کہ جو کچھ میں نے اس فیل میں پایا وہی اپنے نفسِ ظالم میں پایا ، اخلاق سے جوڑ دیتے ہیں ۔ یہ دونوں ہجویں اپنی نوعیت ، شاعرانہ اظہار اور فنی نقطۂ نظر سے قابلِ ذکر ہیں ۔

تیسری قسم کی ہجویں وہ ہیں جن میں سودا نے بری عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں ہجو بخیل ، عیب گو ، بیاہ رچاتے ہیں شیخ جی ، مرید شیخ ہوا ، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ان کے علاوہ وہ ہجویات ہیں جن میں حالاتِ زمانہ کی حقیقی تصویریں اتاری ہیں ۔ سودا کا دور زوال کا دور ہے ۔ حالات عبرت ناک ہیں ، بے زری اور معاشی بدحالی نے سارے معاشرے کو تباہ حال کر دیا ہے ۔ سودا ان حالات کو طنز کی نظر سے دیکھ کر کرب و غم میں مزاح کا ایسا امتزاج کرتے ہیں کہ یہ نظمیں رومن کلاسیکی طنز نگاروں اور ڈرائڈن کی طنزیہ نظموں سے آنکھیں ملاتی ہیں ۔ ان نظموں میں ''مخمس

شہر آشوب'' سب سے اہم نظم ہے ۔ اسی کے ساتھ ''قصیدہ شہر آشوب'' کو پڑھنا چاہیے ۔ یہ دونوں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں ۔ اسی نوعیت کی ایک اور ہجو ''در بے نسقیِ شاہجہان آباد'' بھی قابلِ ذکر ہے جس میں سیدی کافور کوتوال دہلی چور اچکّوں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹ رہا ہے اور ان کے ہاتھوں مجبور ہے ۔ اس ہجو سے اس دور کی بدانتظامی کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے :

شام سے صبح تک یہی ہے شور ۔۔۔ دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور
بچ سکے کیوں کے اب کسی کی شے ۔۔۔ ''مُلا'' مسجد کا ، صبح خیزیا ہے

قصیدے کی طرح ہجویات میں بھی سودا کا فن اپنے عروج پر ہے ۔ انھیں اپنی بات کے اظہار پر پوری قدرت ہے ۔ ان کے پاس الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ کلام پڑھتے ہوئے کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انھیں اپنی بات کہنے کے لیے صحیح الفاظ نہیں مل رہے ہیں ۔ غزل میں روایتی الفاظ و علامات شاعر کا ساتھ دے دیتے ہیں لیکن قصیدے میں ، اور بالخصوص ہجویات میں ، جہاں مختلف موضوعات تنوع کے ساتھ آتے ہیں ، سودا ایک قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں ۔ کم از کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کی ان میں بڑی صلاحیت ہے ۔ وہ ہجویات میں ہر موضوع کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کرکے اسے پانی کر دیتے ہیں ۔ سودا کی قوتِ مشاہدہ بھی تیز ہے ۔ ان کا تخیل بلند پرواز ہے ، وہ مروجہ علوم و فنون سے بھی حسبِ ضرورت واقف ہیں ۔ خیر و شر میں امتیاز کرنے کا شعور بھی رکھتے ہیں ۔ مزاج میں تندی و تیزی بھی ہے ۔ وہ جس بات کو اچھا یا برا سمجھتے ہیں اس پر سمجھوتا نہیں کرتے ۔ یہ سب چیزیں مل کر ان کی ہجویات میں طنز کی کاٹ اور اثر کی شدت کو ابھارتی ہیں ۔ ان کی ہجویات میں غزل کی طرح معیار کی یکسانیت نہیں ہے ۔ ہجویات میں سودا کہیں اعلیٰ اور کہیں پست سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں اور ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے ، لیکن اس کمی کو وہ اپنی مستعدی (Dash) سے سنبھال لیتے ہیں ۔ ان کی بذلہ سنجی (wit) بہت تیز نہیں ہے ، زیادہ تر وہ تمسخر ہی سے کام لیتے ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس فن کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اب تک ان جیسا کوئی دوسرا ہجو گو شاعر سامنے نہیں آیا ۔ ہماری شاعری میں جیسے جیسے تنقیدِ حیات کا رجحان بڑھے گا سودا کی ہجووں کی اہمیت بھی بڑھتی جائے گی ۔

صنفِ مثنوی کو سودا نے ہجو ، مدح اور عشق سب کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ہجو فیل ، ہجو ضاحک ، ہجو حکیم غوث ، ہجو کوتوال وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی

کی ہے لیکن مزاج ہجویہ ہے ۔ اسی طرح مثنوی ''سبیل ہدایت'' میں محمد تقی تقی کو ہدفِ ملامت بنا کر فن شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ ایک مثنوی میں کم رو لیکن خوش سیرت عورت کا قصہ بیان کیا ہے ۔ اسی طرح مدح آصف الدولہ اور تعریف دیوان اشعار مہربان خاں ، تعریف شکار آصف الدولہ وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن موضوع مدح ہے ۔ سودا نے اس طرح موضوعاتِ مثنوی میں تنوع پیدا کیا ہے اور جدید اصطلاح میں اسے بطور ''نظم'' استعمال کیا ہے ۔ ''قصہ پسر شیشہ گر'' سودا کی واحد عشقیہ مثنوی ہے جس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں قصہ بیان کرنے کی بھی اچھی صلاحیت ہے ۔ سودا نے مثنوی کے سلسلے میں اعتراف عجز ضرور کیا ہے :

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے خبط
مجھے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

لیکن اپنی طبع کی روانی سے وہ یہاں بھی ایک معیار ضرور قائم کر دیتے ہیں ۔ ''قصہ پسر شیشہ گر'' مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، نعت ، منقبت کے بعد موسم بہار کے بیان سے شروع ہوتا ہے جو قصیدے کی تشبیب کی طرح ہے ۔ اس کے بعد پسر شیشہ گر کا قصہ شروع ہوتا ہے جو عالمِ عشق میں گریبان پھاڑ کر گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے اور صحرا کی طرف چلا جاتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد جب اس کے عشق کی خوشبو چاروں طرف پھیلتی ہے تو لوگ اسے صحرا سے واپس لا کر محبوب سے ہم کنار کرتے ہیں ۔ خاتمے میں اخلاق کے شامل ہو جاتی ہے اور عشق مجازی عشق حقیقی کا رخ اختیار کر لیتا ہے :

جو کوئی آپ کو اس طرح کھووے
خدا کا وہ ، خدا تب اوس کا ہووے

اس مثنوی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں پیرویِ روایت کی تو بڑی صلاحیت تھی لیکن عشقیہ موضوعات سے انھیں خاص مناسبت نہیں تھی ۔ سودا ان مثنویوں میں زیادہ کامیاب ہیں جو مختصر ہیں اور جن میں ہجو یا مدح کا رنگ پیدا ہو گیا ہے یا جہاں وہ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں ۔

مرثیوں میں بھی سودا کے شاعرانہ سلیقے اور حسنِ بیان کا پتا چلتا ہے ۔ مرثیے کا مقصد یہ رہا ہے کہ سامعین کو کربلا کے الم ناک واقعات کے پر اثر بیان سے رلا کر مثاب کرے ۔ سودا اس میں کامیاب نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیوں میں دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں شاعرانہ خوبیاں زیادہ ہیں ۔ سودا نے

کربلا کے مختلف واقعات کو غم انگیز طریقے پر بیان کیا ہے ۔ ان کے مرثیوں کے بعض حصوں میں غم کی سچی ترجمانی ملتی ہے ۔ ان کے مراثی میں واقعات کو تسلسل و ربط کے ساتھ بیان کرنے کا بھی احساس ملتا ہے جس سے مرثیے میں اس واقعہ نگاری کی بنیاد پڑتی ہے جو انیس و دبیر کے مرثیوں کی جان ہے ۔ سودا نے ہر واقعے پر الگ الگ مرثیہ لکھنے اور واقعے کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی بھی بنیاد رکھی لیکن یہ سب کوششیں اس صنف سخن کی ابتدائی کوششیں تھیں ۔ سودا نے قصیدوں کی طرح مرثیہ کو تشبیب سے متعارف کیا ۔ یہی تشبیب آگے چل کر ''چہرہ'' کے نام سے موسوم ہوئی ۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں سیرت نگاری کے دبے دبے نقوش بھی ابھارے جن سے میدانِ کربلا میں شریک ہونے والوں کی جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے ۔ انھوں نے مکالمے سے بھی کام لیا اور کسی حد تک ڈرامائی عنصر کو بھی مرثیے میں شامل کیا ۔ ان کے ہاں مرثیے میں رزمیہ عنصر بھی دبا دبا سا نظر آتا ہے ۔ دشتِ کربلا کے منظر کی مؤثر تصویریں بھی ان کے مرثیے میں ملتی ہیں ۔ مرثیوں میں سامعین کو رلانے کے لیے اہلِ بیت کو ہندوستانی رسوم سے وابستہ کرنے کا طریقہ شروع ہی سے چلا آتا تھا ۔ سودا نے بھی اسے قائم رکھا ۔ حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں جو مرثیہ سودا نے لکھا ہے اس میں آرسی مصحف ، رنگ کھیلنا ، لنگن بندھوانا کی رسمیں موجود ہیں ۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو ، جو اب تک ایک غیر ادبی صنف تھا ، ادبی صنف بنانے میں اولین اور بنیادی کام کیا اور اس میں قصیدے کی وہ خصوصیات شامل کیں جو آگے چل کر مرثیے کی روایت کا حصہ بن گئیں ۔ میر انیس کے مرثیوں میں ویسے ہی مختلف حصے ملتے ہیں جیسے قصیدے میں ہوتے ہیں اور یہ سب حصے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں ۔ مرثیے کی اس ساخت کی تشکیل میں سودا کا حصہ ہے ۔ تشبیب (چہرہ) سودا ہی کا اضافہ ہے ۔ رزمیہ عنصر کو سودا نے ہی مرثیے کا حصہ بنایا ۔ یہ ضرور ہے کہ مرثیے کی وہ قطعی شکل ، جو انیس و دبیر کے ہاں نظر آتی ہے ، سودا کے ہاں نہیں ہے ، لیکن اس کے واضح آثار ان کے ہاں ملتے ہیں ۔ سودا کے ہاں مرثیہ عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے ۔ ان کے طرز میں قصیدہ ، مثنوی ، غزل کے رنگ حسبِ ضرورت استعمال میں آتے ہیں ۔ سودا نے اکثر مرثیوں میں مسدس کی ہیئت بھی استعمال کی ہے جو آگے چل کر مرثیے کی مخصوص ہیئت بن گئی ۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں

پر مشتمل ہوتا تھا ۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے منفردہ ، مستزاد منفردہ ، مثلث ، مخمس ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مسدس ، مسدس ترکیب بند ، مسدس دہرہ بند وغیرہ میں بھی مرثیے لکھے ہیں ۔ سودا کے مرثیے پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مرثیہ ان کے ہاتھ میں آ کر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور اس راستے کی طرف بڑھ رہا ہے جسے انیس و دبیر آنے والے دور میں مستقل کر دیتے ہیں ۔

بنیادی طور پر مرثیہ گوئی کے لیے سودا فطرتاً موزوں نہ تھے ۔ نرم جذبات ، خواہ وہ غزل میں ہوں یا مرثیے میں ، سودا کے مزاج سے مناسبت نہ رکھتے تھے ۔ وہ مرثیے میں اس حد تک کامیاب ہیں جس حد تک اس میں قصیدے کی صفات موجود ہیں ۔ جب تشبیب ، رزم ، بزم ، گھوڑے یا تلوار کی تعریف کا موقع آتا ہے تو سودا اپنے معاصرین سے کہیں بہتر طور پر انھیں مرثیے میں پیش کرتے ہیں ۔ میر انیس نے مرثیے کے مقاصد میں سے اہم ترین مقصد ''مدح شہ ذی جاہ'' بتایا ہے لیکن اس مدح میں میرزا دبیر ، میر انیس سے کہیں زیادہ کامیاب ہیں اور یہی کامیابی ہمیں سودا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر کی فطرت میں سودا کی فطرت موجود تھی اسی لیے اگر روایتِ مرثیہ کا تجزیہ کیا جائے تو سودا مرزا دبیر کے پیش رو نظر آتے ہیں ۔ مرثیہ قصیدے کی طرح ، ایک شعوری فن ہے اور اس فن کے ارتقا میں سودا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔

یہ اصنافِ سخن ، جن کا ہم نے پچھلے صفحات میں مطالعہ کیا ، سودا کی جولانیِ طبع کا خاص مرکز تھیں ، لیکن انھوں نے کم و بیش تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے ۔ ''کلیاتِ سودا'' میں رباعیات کی تعداد بھی خاصی ہے اور ان کے موضوعات میں وہی تنوع ہے جو ان کے ہاں عام طور پر دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے ۔ انھوں نے رباعی میں مدح و ہجو کے ساتھ ساتھ ، عشق ، اخلاق اور تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زور طبع کے لیے رباعی کا میدان تنگ ہے ۔ رباعی کا فن چاول پر قل ھو اللہ لکھنے کا فن ہے اور سودا کا مزاج بڑا کینوس چاہتا ہے ۔ اسی لیے رباعی کے مقابلے میں وہ ''قطعات'' میں زیادہ کامیاب ہیں ۔ یہاں انھیں اظہار کے لیے وہ میدان مل جاتا ہے جس کی انھیں ضرورت ہے ۔ سودا نے کثرت سے قطعہ بند غزلیں کہی ہیں ۔ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے ، اسی لیے وہ تنگنائے غزل میں بھی وسعتِ بیان کے لیے قطعے کے میدان میں چلے جاتے

ہیں ۔ اکثر قصائد میں بھی ان کے ہاں قطعات ملتے ہیں ۔ ان کے کلیات میں کثرت سے ایسے حصے مل جاتے ہیں جن میں ایک بات یا ایک موضوع پر مربوط و مسلسل اظہار خیال ملتا ہے ۔ف سودا کے قطعات نہ صرف حسن بیان کی وجہ سے دلچسپ ہیں بلکہ ان میں خیال و موضوع کا تنوع بھی ملتا ہے ۔ وہ ہجویہ قطعات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں استدلالی انداز سے سودا نے کسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے ۔ یہ قطعے اُردو ادب میں استدلال و منطق اور عقل و ادراک (Ratiocination) کی وہ مثال قائم کرتے ہیں جو انگریزی ادب میں ڈرائڈن کی اہم صفت شمار ہوتی ہے ۔ سودا نے واسوخت بھی لکھا ہے اور اودھی ، پنجابی اور ہندی میں بھی شاعری کی ہے ۔ ان کے کلیات میں پہیلیاں بھی ملتی ہیں جو آج بھی اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں ۔

سودا کی ساری شاعری کو سامنے رکھ کر جب ہم بحیثیت مجموعی ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک پیدائشی شاعر نظر آتے ہیں جنھیں شعر گوئی کا بے پناہ ملکہ ودیعت ہوا تھا ۔ ان کے لیے شعر کہنا سانس لینے اور بات کرنے کے مترادف تھا ۔ ان کی طبع کی روانی میں ہمیں کسی رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو بہہ رہا ہے ۔ الفاظ از خود بحر میں ڈھل رہے ہیں اور قافیے ہاتھ باندھے کھڑے ہیں ۔ یہ بے پناہ فطری قوت اتنی شدید ہے کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی ۔ ہمیں آج جو ان کی زبان میں کہیں کہیں کھردرا پن محسوس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ وہی زبان استعمال کرتے ہیں جو ان کے دور میں مروج اور ٹکسالی تھی ۔ سودا نے جب شاعری کا آغاز کیا تو اُردو زبان ڈھل منجھ کر اتنی صاف نہیں ہوئی تھی کہ وہ اسے بے تکان استعمال کرکے اپنی بات کا پورے طور پر اظہار بھی کرسکیں لیکن سودا اور دور سودا کے شاعروں نے اسے کم وقت میں دھو مانجھ کر اتنا صاف کردیا کہ اس میں اظہار سہل ہوگیا اور اس کی قوت بیان میں وسعت پیدا ہوگئی ۔ سودا نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے اُردو زبان میں نئے مضامین اور رنگا رنگ الفاظ کا ایک میلہ سا لگا دیا ۔ اسی لیے تنوع سودا کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے ۔ وہ ہر صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں ، ہر

ف ۔ اس سلسلے میں ”کلام سودا“ انتخاب و ترتیب از ڈاکٹر خورشید الاسلام (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۴ء) قابل ذکر ہے جس سے ہماری اس بات کی وضاحت ہوتی ہے ۔ (ج - ج)

رنگ کے نمونے پیش کرتے ہیں اور ہر قسم کے خیالات و جذبات کو شاعری کے دائرے میں داخل کر دیتے ہیں ۔ وہ ایک طرف روایت کے پابند ہیں اور دوسری طرف جدت طرازی بھی ان کا شعار ہے ۔ آنے والی نسل کے شعرا طرز میر کو اپنانے کے لیے ترستے رہے لیکن سودا کے رنگ میں اپنائے جانے کے اتنے امکان تھے کہ اس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو شدت سے متاثر کیا بلکہ انیس و دبیر سے لے کر غالب تک اپنے اثرات ڈالتا رہا ۔ ناسخ کی شاعری سودا کے رنگِ سخن کے چند امکانات کا نقطۂ عروج ہے اور غالب کی شاعری میں سودا کی شاعری کا خون شامل ہے ۔ سودا نے فارسی غزل کے بے شمار رنگوں کو اُردو غزل میں سمو دیا ، بہت سے اسالیب استعمال کیے اور اس طرح اُردو غزل کے دائرے کو وسیع ترکردیا ۔ مدحیہ جذبات کے تو سودا بادشاہ ہیں اور شاعرانہ مبالغہ آرائی میں ان کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا ۔ فنِ قصیدہ میں اپنی فطری صلاحیتوں کو شامل کرکے سودا نے اُردو شاعری کو نئے فنی رموز سے آگاہ کیا ۔ ایک طرف انھوں نے فلسفیانہ خیالات اور اخلاق و تصوف کو قصیدے کا موضوع بنا کر اسے شاعرانہ عظمت سے معمور کیا اور دوسری طرف ہجویہ ، طنزیہ اور مزاحیہ انداز کو نیا رنگ دے کر اُردو شاعری کی ایک بڑی روایت کی طرح ڈالی ہے ۔ سودا نے ہنسی ٹھٹھول سے لے کر سنجیدہ خیالات اور تنقیدِ حیات تک کو اُردو شاعری کی روایت میں شامل کیا ۔ وہ ہر قسم کے جذبے یا خیال کی مناسبت سے طرز ادا پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے ۔ ان کے ہاں مناسب عروضی جدتوں کے تجربے بھی ملتے ہیں ۔ اُردو کی کسی صنف کا ذکر کیجیے ، سودا کا ذکر ضرور آ جائے گا ۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کی طرح پہلودار اور رنگارنگ ہے ، لیکن یہ رنگارنگی ہر فن مولا والی رنگارنگی نہیں ہے ، بلکہ ہر رنگ میں ان کے مخصوص رجحانِ شاعری کا رنگ موجود ہے ۔ مدح و قدح میں وہ انوری کی طرح کامیاب ہیں ۔ ایک طرف وہ اپنے مربیوں کے جاہ و جلال کو شاعرانہ مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف نعت و منقبت کے قصائد میں مادی عظمت کو اخلاقی عظمت میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔ قصائد میں ان کا طرز سخن 'پرعظمت طرز (Sublime Style) بن جاتا ہے ۔ جب قدح پر آتے ہیں تو یہاں بھی ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جس میں تمسخر و ظرافت بھی ہے اور طنز و مزاح بھی ۔ طنز و ہجو سے وہ اپنے دور کے افراد اور حالات کی ایسی جیتی جاگتی تصویر اتارتے ہیں کہ وہ دور آج بھی ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ وہ اُردو کے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں ۔ ان کی بہترین ہجویات میں تنقیدِ حیات

ملتی ہے جو بظاہر طنزیہ ہے لیکن دراصل وقیع و درد انگیز ہے ۔

سودا کی شاعری خیالی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں شعورِ حیات کا گہرا احساس ملتا ہے ۔ وہ اپنے دور کے حالات پر طنز کرتے ہیں لیکن ان کی یہ طنز محض منفی نہیں ہے ۔ یہاں ان کی نظر ایک مصلح کی سی نظر معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کوئی نیا فلسفۂ حیات پیش نہیں کرتے لیکن زندگی کو قدیم اخلاقی اصولوں پر واپس لانے کی طرف مائل نظر آتے ہیں ۔ یہ واقعیت پسندی انہیں دوسرے معاصر شعرا سے اس سطح پر ممتاز کر دیتی ہے ۔ ہماری شاعری کا بنیادی رجحان داخلیت کی طرف ہے لیکن سودا کے ہاں خارجی رجحان بنیادی رجحان ہے ۔ قصیدہ و ہجو دونوں خارجی رجحان کی شاعری ہے ۔ ان کے ہاں ایک ایسی حقیقت پسندی ہے جو اس دور میں اس قوت کے ساتھ کسی اور کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ ان کی حقیقت پسندی میں سے اگر مبالغہ آمیز ادراک کو نکال دیا جائے تو وہ مزاج کے اعتبار سے ہمارے دور کے جدید شاعروں کے پیش رو نظر آتے ہیں ۔

شگفتگی ، اُمید و رجائیت ان کی شاعرانہ فطرت کا حصہ ہیں ۔ وہ غم و الم کی کیفیت سے گزرتے ضرور ہیں لیکن یہ ان کی مخصوص کیفیت نہیں ہے بلکہ وہ اس سے گزر کر اپنے قارئین کو زندہ دلی کے دائرے میں لے آتے ہیں ۔ ہم نے غزل کو میر کے مخصوص رنگ سے وابستہ کر دیا ہے اور یہ رنگ سودا کی غزلیات میں نہ دیکھ کر ہم ان کو اچھا غزل گو کہنے میں تامل کرتے ہیں ، لیکن دراصل مزاج کا فرق سودا کے ہاں شخصیت کا فرق بن جاتا ہے ۔ سودا کی فطرت نرم جذبات سے مناسبت نہیں رکھتی ۔ ان کے ہاں ایسی قوت محسوس ہوتی ہے جو محض جذباتیت کی ضد ہے ۔ ان کے ہاں طرب ، نشاط انگیزی اور اُمید و زندہ دلی کے عناصر مل کر قوت و توانائی کا اظہار کرتے ہیں ۔ میر نے تو اپنی عظیم تخلیقی قوت سے غم کو بھی نشاط بنا دیا اور اپنی غنائی قوت سے ایسا رنگ پیدا کیا جو ہمیشہ تازہ اور لافانی رہے گا ، لیکن جب یہی غم دوسرے شاعروں نے اپنایا تو ان کی شاعری زہرناک جذباتِ غم کی دلدل بن گئی ۔ تخلیقی نقطۂ نظر سے فن کی کامیابی اس میں ہے کہ زخموں کو محض دکھایا نہ جائے بلکہ ان کا علاج بھی کیا جائے ۔ شاعری توانائی کا پیغام ہے ۔ اگر وہ کمزوری کی عکاسی بھی کرتی ہے تو فنی سطح پر اس کمزوری کا تزکیہ بھی کرتی جاتی ہے ۔ سودا کی شاعری میں توانائی بھی ہے اور تزکیاتی اثر بھی ۔ سودا نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے اُردو زبان کو عبوری دور سے نکال کر اس کا مستقل معیار مقرر کر دیا ۔ ان کی شاعری پُرعظمت شاعری ہے لیکن یہ وہ عظمت نہیں ہے جو دنیا کے

عظیم شاعروں میں نظر آتی ہے اور جو بے پناہ غنائی قوت کی وجہ سے میر کو میسر ہے ۔ ان کی عظمت لارڈ بائرن کی شاعری کی سی عظمت ہے جس میں عظیم شاعر ہونے کی تمام صفات تو موجود ہیں لیکن جب دوسرے عظیم شاعروں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہ ان جیسا عظیم نظر نہیں آتا ۔ لارڈ بائرن کی طرح سودا کے ہاں بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ اپنے مقصد میں ـــــ وہ مقصد مدح یا قدح ہو ، مرثیہ یا غزل ہو ـــــ جان و دل سے شریک نہیں ہیں ۔ قوتِ کردار کی بھی ان کے ہاں ویسی ہی کمی نظر آتی ہے جیسی لارڈ بائرن کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ سودا نے اُردو ادب میں وہی کام کیا جو ڈرائڈن نے انگریزی ادب میں کیا تھا ۔ ان دونوں شاعروں کی فطرت بھی یکساں و مشابہ ہے ۔ دونوں میں شان و وقار اور ہجویہ و طنزیہ رجحان مشترک ہے ۔ دونوں ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب زبان کو عبوری دور سے نکال کر جدید دائرے میں داخل کرنے کی ضرورت تھی ۔ دونوں نے یہ کام خوش اسلوبی سے انجام دیا اور زبان و بیان کو ایک نیا معیار دے کر اسے کلاسیکل رنگ میں رنگ دیا ۔ دونوں میں رومانیت نظر آتی ہے مگر اس رومانیت میں بھی ایک خاص شان اور شکوہ ہے ۔ نرمی دونوں کے مزاج میں نہیں ہے ۔ قوت و توانائی دونوں کی فطرت کا طرۂ امتیاز ہے ۔ دونوں کے مزاج میں اسی لیے مردانہ پن ہے ۔ تاریخِ ادب میں سودا کی اہمیت ایسی مسلّم ہے کہ آج سے دو سو سال بعد بھی ، جب ادب کا دریا سمندر بن چکا ہوگا ، ہم ستارۂ سودا کو افقِ ادب پر چمکتے ہوئے دیکھ رہے ہیں :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

(۲)

زبانِ میر کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ سودا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں ، لیکن دونوں کی زبان میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ سودا ، میر کے برخلاف ، عوام کی زبان کے بجائے خواص کی زبان کو ترجیح دیتے ہیں ، اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے ۔ میر زبان کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے جس طرح وہ گلی کوچوں میں بولی جا رہی ہے ۔ سودا زبان کو فارسی و عربی اصول کے مطابق زیادہ صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً میر نے اپنے اس

شعر میں :

نے بت کدہ ہے منزلِ مقصود نے کعبہ
جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

تلاشی بمعنی 'متلاشی' استعمال کیا ہے ۔ سودا یہ نہیں کرتے بلکہ متلاشی ہی استعمال کرتے ہیں :

نے فکر ہے دنیا کی ، نہ دیں کا متلاشی
اس ہستیِ موہوم میں کس کام کا ہوں میں (سودا)

سودا فارسی ''حرف'' کا استعمال اس کثرت سے کرتے ہیں کہ یہ ان کے اظہار میں بری طرح کھٹکتا ہے ۔ فارسی حرف کے استعمال کی نوعیت سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے :

ع جو فہم ہووے تو بہ ز اکسیر ہے یہ مشتِ غبار اپنا
ع رواں ہو موج ز شرم و حجاب در تہِ آب
ع جنبش میں دیکھتا ہوں میں از دور پشت دست
ع باتیں مجھے بھائی ہیں بہ آمیزشِ دشنام
ع نے جدل تقریر میں ان کی ، نہ در تحریر جنگ
ع سنبل سے صبا کس کی لے آئی بہ قفس بو

فارسی حرف و فعل کا استعمال آبرو کے دور ہی میں متروک ہو چکا تھا جس کا ذکر شاہ حاتم نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں بھی کیا ہے لیکن سودا کے ہاں اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے ۔

سودا بھی ، میر کی طرح کبھو ، اودھر ، ایدھر ، جیدھر ، لاگا ، تئیں ، تس ، نے (بمعنی نہیں ، نہ) استعمال کرتے ہیں اور میر ہی کی طرح فارسی و عربی لفظوں کو ہندی الفاظ کے ساتھ حرفِ اضافت سے جوڑ دیتے ہیں یا فارسی لفظ کی اُردو جمع بنا کر اسے حرفِ اضافت سے ملا دیتے ہیں جیسے ع ''ہے خوبی دندان دہنِ خوبوں میں لیکن'' ۔ اسی طرح فارسی و عربی یا دو ہندی لفظوں کو واؤ عطف سے جوڑ دیتے ہیں جیسے ع ''داغ و شعلہ ہوا گل و بوٹا'' یا ع ''پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب'' ۔

میر کے ہاں ہندی الفاظ بمقابلہ سودا کے زیادہ استعمال ہوئے ہیں ۔ سودا کے ہاں ان کو ترک کرنے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ضرورتِ قافیہ کے لیے وہ اپنے قصائد و ہجویات میں ان لفظوں کو سلیقے اور خوبصورتی سے استعمال کرتے ہیں ، جیسے اپنے مشہور قصیدۂ لامیہ میں مستاصل ، محمل ، جبل ،

ازل اور مشعل کے ساتھ وہ بادل ، پگھل ، نکل ، پل ، پھسل ، جنگل ، دنگل ، ڈھل ، اوجھل ، اچھل ، چھل بل ، کھنڈل ، کاجل ، مسل ، منڈل اور کونپل وغیرہ استعمال کرتے ہیں ۔ اسی طرح غزلوں میں بھی جیوڑا ، نگر ، سہج ، الجھیڑے ، نت ، ڈبرے ، بھج بل ، ابرن ، دیت ، سجن ، ادھل ، کھنجن ، منڈچرے ، تیہا ، لوتھ وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں ۔

ضمائر و افعال اور جمع بنانے کی وہی صورتیں ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں لیکن سودا جہاں خوب سے خوباں اور خوبوں بناتے ہیں وہاں شاعر کی جمع الجمع ''شعراؤں'' استعمال کرتے ہیں ، جیسے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

سودا نے بھی میر ہی کی طرح ، لیکن میر سے کہیں زیادہ ، فارسی محاوروں کو اُردو میں ترجمہ کرکے اُردو زبان کے اظہار میں جذب کیا ہے اور ان میں سے بیشتر محاورے اور روزمرہ آج بھی اُردو زبان کا حصہ ہیں ۔ مثلاً پیمانہ پُر کردن = پیمانہ بھرنا ، از جامہ بیروں شدن = جامے سے باہر ہونا ، دل از دست رفتن = دل ہاتھ سے جانا ، بہم رسیدن = بہم پہنچنا وغیرہ ۔

سودا نے بہت سے نئے اُردو مصدر فارسی انداز سے بنائے ۔ مثلاً لاج[۱۰۳] سے لجانا ، پتھر سے پتھرانا ، لہر سے لہرانا ، کانٹھ سے کانٹھنا وغیرہ ۔ اسی طرح فارسی و عربی الفاظ سے اُردو مصدر بنائے جیسے رنگ سے رنگنا ، تراش سے تراشنا ، داغ سے داغنا ، شرم سے شرمانا ، بحث سے بحثنا ، بدل سے بدلنا ، قبول سے قبولنا وغیرہ ۔ یہی صورت مرکب مصادر میں نظر آتی ہے ۔ سودا نے بہت سے فارسی مرکب مصادر کو اُردو میں ترجمہ کرکے اس طور پر شاعری میں استعمال کیا ہے کہ وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثلاً گزر کرنا ، نسبت دینا ، عمل کرنا ، عیب لگنا ، زنجیر کرنا ، التماس کرنا ، تلاش کرنا ، شمار کرنا وغیرہ ۔ ایسے ہی سابقوں لاحقوں کی مدد سے بے شمار مرکب الفاظ استعمال کیے ہیں جیسے بد ذات ، بد وضع ، بد اسلوب ، بے مغز ، بے اُلفت ، بے اثر ، بے رو ، بے زر ، بے نہایت ، بے اختیار ، خوش قد ، خوش قامت ، کم فرصت ، کم احباب ، ہم چشم ، ہم رنگ ، ہم سفر ، ہم آہنگ ، ہم پیالہ ، ہم آغوش ، ہم صحبت وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی سابقے اچل ، انمول ، انجان ، پرسال ، پردیس ، کلمنک ، نچنت ، نڈھال ، نڈر ، نڈان ، نراس ، نربل وغیرہ ۔ یہی صورت لاحقوں کے ساتھ ہے ، مثلاً ہجوم آرا ، سربر آرا ، درد آلود ، خون آلود ، پا انداز ، حیرت انگیز ، درد انگیز ، پتنگ باز ، پٹے باز ، آتش باز ، جاں باز ، حیا پرست ، وفا پرست ، سبز پوش ، رو پوش ،

طرح دار ، زردار ، حساب داں ، قاعدہ داں ، مزاج داں ، آتش زدہ ، وحشت زدہ ، غزل سرا ، گل سرا ، منت طلب ، آفات طلب وغیرہ وغیرہ ۔

سودا نے جہاں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے تردامن ، نیک دل ، سبک سر ، شادی مرگ ، عالی شان ، فلک مرتبت ، طفل مزاج ، صاحب سلامت ، وہاں ہندی الفاظ کو ہندی الفاظ سے ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں : جیسے اگن باو ، اکاس بیل ، کڑک بجلی ، ہتھ پھیر ، چک پھیر ، چاند رات ، لے پالک ، دوت دات ، مونہہ دکھائی ، مار دھاڑ ، مار کٹائی ، ڈھول دھپا ، ٹیپ ٹاپ ، چڑی مار وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ سے ملا کر بھی مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے نیک چلن ، منہ زور ، بھالا بردار ، چور محل ، جیب کترا ، امام باڑہ وغیرہ ۔

میر اور اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح سودا نے بھی اسم کے آخر میں "ی" لگا کر صفت بنائی ہے جیسے سفر سے سفری ، جگر سے جگری ، شربت سے شربتی ، جان سے جانی ، دستخط سے دستخطی ، کباب سے کبابی وغیرہ ۔

سودا نے اپنے زبان و بیان سے اُردو زبان کو بہت وسعت دی ، اس کا ایک مزاج اور ایک کردار متعین کیا جسے آنے والی نسلوں نے قابلِ تقلید مان کر قبول کر لیا ۔ سودا نے فصاحت و بلاغت کے ان تمام اصولوں کو اُردو میں برتا جو فارسی زبان کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے ۔ اُردو شاعری میں استعارات ، علامات اور تراکیب کا ایک چمن آباد کیا اور اُردو زبان کو فارسی کا ہم پلہ بنا کر اور اسے اپنے پیروں پر کھڑا کرکے آزادانہ زندگی گزارنے کا راستہ دکھا دیا اور بقول شفیق اورنگ آبادی "اس زمانے میں یہ کج مج زبان اس نکتہ پرداز کی ذات بابرکات کے طفیل درجۂ علویت کو پہنچ گئی"[۱۰۵] :

تو نے سودا وہ زبانِ ریختہ ایجاد کی
پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار سے فیض

حواشی

۱۔ سودا نے اپنے رسالے 'عبرت الغافلین' میں اپنا نام اور تخلص اس طرح دیا ہے "بندۂ خاکسار محمد رفیع و تخلص بہ سودا" کلیات سودا ، جلد دوم ، ص ۳۲۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع ۔

۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۳- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳۲ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴- مخزن نکات : ص ۸۶ - ۵- نکات الشعرا : ص ۳۲ -
۶- مخزن نکات : ص ۸۶ -
۷- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۶۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ع -
۸- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۶ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ع -
۹- خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
۱۰- کچھ سودا کے بارے میں : (مضمون) قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۱ و ۱۱۳ ، مطبوعہ معاصر ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ، بہار -
۱۱- کلیاتِ سودا (حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، ص ۲۹۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ع -
۱۲- مخزنِ نکات : ص ۱۸۶ -
۱۳- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۱۷۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۱۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۲ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۵- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۵۴ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۶- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۲۹ ، دار الاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ع -
۱۷- مجموعہ نغز : ص ۱۵۵ -
۱۸- آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۴۸ ، بار چہاردہم ، شیخ مبارک علی تاجر کتب ، لاہور -
۱۹- خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۳ -
۲۰- سودا : شیخ چاند ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ع -
۲۱- مخزنِ نکات : ص ۱۰ -
۲۲- اورینٹل کالج میگزین ، ص ۴۲ ، لاہور ، نومبر ۱۹۳۱ع -

۲۳- ماہنامہ معارف ، شمارہ ۱۰، جلد ۷۰ ، ص ۷۵ ، اعظم گڑھ، جولائی ۱۹۵۲ء -
۲۴- معاصر ، شمارہ ۱۵ ، ص ۵۸ ، پٹنہ ، نومبر ۱۹۵۹ع -
۲۵- معاصر ، شمارہ ۲ ، ص ۱۱۶ ، پٹنہ ، جنوری ۱۹۵۲ع -
۲۶- ماہنامہ سب رس ، ص ۸ ، حیدرآباد دکن ، نومبر ۱۹۶۰ع -
۲۷- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۷۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ع -
۲۸- انتخاب سودا : رشید حسن خاں ، ص ۲۸ ، مکتبۂ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۲ع -
۲۹- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
۳۰- دستور الفصاحت : مرتّبہ امتیاز علی خاں عرشی ، مقدمہ ص ۶۸ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۳۱- گلِ رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۱۵۳ الف ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور -
۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ و ۱۴ -
۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۱۴ - ۳۴- ایضاً : ص ۱۲۹ -
۳۵- سہ ماہی صحیفہ : شمارہ ۴۴ ، ص ۱۲ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۸ع -
۳۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
۳۷- دستور الفصاحت : مقدمہ ، ص ۶۵—۶۸ -
۳۸- ایضاً : ص ۶۵ — ۶۸ - ۳۹- ایضاً : ص ۶۵ — ۶۸ -
۴۰- تذکرہ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتّبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۳۳۹ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
۴۱- ایضاً ، ص ۲۰ -
۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتّبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، ۱۹۴۰ع -
۴۳- باغِ معانی : نقش علی ، مرتّبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۰۷ ، جرنل خدا بخش لائبریری پٹنہ ، شمارہ ۲ ، ۱۹۷۷ع -
۴۴- معاصر : شمارہ ۲ ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۱ ، پٹنہ بہار -
۴۵- نشترِ عشق : (قلمی) بحوالہ دستور الفصاحت ، مقدمہ ص ۱۵ -
۴۶- کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۳۰۴ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -
۴۷- تذکرۂ ہندی : ص ۸۱ - ۴۸- مجموعۂ نغز : ص ۱۸۰ -

۴۹- نکات الشعرا : ص ۴۴ - ۵۰- مخزنِ نکات : ص ۸۶ -

۵۱- مسرتِ افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۲ ، معاصر : پٹنہ بہار -

۵۲- تذکرۂ شورش کا یہی تاریخی نام ہے اور ''یادگارِ دوستانِ روزگار'' سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں - تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۱۴ -

۵۳- دو تذکرے : (جلد اول) مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۷۹ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۵۴- مسرت افزا : ص ۹۷ - ۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ع -

۵۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -

۵۷- دو تذکرے : جلد اول ، ص ۳۸۰ -

۵۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -

۵۹- نواب مہربان خاں رند ''ہنرِ موسیقی میں بے نظیر تھا'' - خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) ، ص ۲۱۴ -

۶۰- دستور الفصاحت : مقدمہ ص ۵۷ -

۶۱- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۱۰ - ۱۱ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۶۲- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی ، بہار ۱۹۵۸ع -

۶۳- ایضاً : ص ۱۰۵ - ۶۴- گلشنِ ہند : ص ۱۴۲ -

۶۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ - ۶۶- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -

۶۷- نکات الشعرا : ص ۳۲ - ۶۸- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۹۷ -

۶۹- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۹۹ -

۷۰- کلیاتِ سودا (جلد دوم) ص ۳۷۵ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۷۱- قطعۂ دیوانِ سودا (جلد اول) مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۴۸۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ع -

۷۲- ایضاً : ص ۵۹۷ - ۵۹۸ - ۷۳- مخزنِ نکات : ص ۱۴۲ -

۷۴- نکات الشعرا : ص ۱۳۷ - ۷۵- مجموعہ نغز : (جلد دوم) ص ۸۱ -

۷۶- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۶ -

۷۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -

۷۸- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۳ -

۷۹- مسرت افزا : ص ۹۷ -
۸۰- نادراتِ شاہی : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۴۴ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۴ء -
۸۱- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۳۴۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء -
۸۲- آبِ حیات : ص ۱۵۷ - ۸۳- سودا : شیخ چاند ، ص ۹۳ — ۹۵ -
۸۴- مخزنِ نکات : مقدمہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۷ تا ۳۰ -
۸۵- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء -
۸۶- کلیاتِ سودا (مخطوطہ) ، قومی عجائب خانہ ، کراچی -
۸۷- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۸ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۹ء -
۸۸- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۴۴۴ -
۸۹- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء -
۹۰- انتخابِ سودا : رشید حسن خاں ، مقدمہ ص ۳۲ ، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۲ء -
۹۱- کلیاتِ سودا : جلد اول ، ۱۹۷۳ء ، جلد دوم ۱۹۷۶ء ، مجلس ترقی ادب ، لاہور -
۹۲- مضمون قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، ص ۴۷ — ۶۲ ، لاہور -
۹۳- مقدمہ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۱۹ ، مطبع نولکشور ۱۹۳۲ء -
۹۴- مضمون قاضی عبدالودود ، مطبوعہ سویرا ۲۹ ، ص ۴۸ ، لاہور -
۹۵- مخزنِ نکات : ص ۳۲ - ۹۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۲ و ۸۳ -
۹۷- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۵ - ۹۸- سودا : شیخ چاند ، ص ۱۸۲ -
۹۹- کاشف الحقائق : امداد امام اثر (جلد دوم) ، ص ۲۳۳ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ء -
۱۰۰- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۱۸۵ - ۱۸۹ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۳ء -
۱۰۱- انتخابِ سودا : مقدمہ از رشید حسن خاں ، ص ۳۵ -
۱۰۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ء -
۱۰۳- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ص ۱۸۸ — ۱۸۹ -

۱۰۴- یہاں سے آگے تک جتنی مثالیں دی گئی ہیں وہ "سودا" از شیخ چاند ، ص ۳۵۹-۳۷۲ سے لی گئی ہیں۔
۱۰۵- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۵۰ "نورِ بصر میاں غلام حیدر خلف الرشید حضرتم مرزا صاحب است ۔"

ص ۶۵۱ "متبنائے سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا ۔"

ص ۶۵۱ "اکثر فقیر در خدمت آں بزرگوار (سودا) می رسد ۔ بسیار کرم می فرماید ۔"

ص ۶۵۱ "سن شریف بہ ہفتاد رسیدہ بود ۔"

ص ۶۵۱ "بعد تحریر این تذکرہ خطے محررہ غرہ ربیع الآخر سنہ ثلاث و ثمانین و مائتہ و الف بنام اولاد محمد خان ذکا بلگرامی از فرخ آباد بہ دکن فرستادہ ۔"

ص ۶۵۲ "فقیر دراں حادثہ جانگزا بہ لکھنؤ رسیدہ بود و بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہان آباد رفتہ ۔"

ص ۶۵۲ "فقیر در عہد نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن این بزرگ بخدمتش (سودا) رسیدہ بود ۔"

ص ۶۵۴ "بسبب موزونیت طبع بآغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔ خان آرزو فرمود کہ پایہ کلام فارسی بسیار عالیست و زبانِ ما و شما ہندی و ہرچند مردمِ ہندی فارسی دانی را بمدارج ارتفاع رساند ، الا ہا استادانِ سلف و ایران زمین کہ زبان ایشان ست بجز چراغ پیش آفتاب رتبہ ندارد و در ریختہ‌گوئی تا حال کسے شہرت نیافتہ ۔ لہٰذا اگر باین زبان مشق سخن نمایند شاید از فیضانِ طبیعت سرآمد این دیار گردند ۔ چون صلاح مستحسن بود پسند خاطرش افتاد و ازان روز بگفتن شعر ریختہ طبع در داد و بعد از مشق در اندک فرصت استاد شعرائے ریختہ گو گردید ۔"

ص ۶۵۵	''پیش فکر عالیش طبع عالی شرمنده ، شاعر ریختہ چنانچہ ملک الشعرائے ریختہ او را شاید ۔''
ص ۶۵۵	''قبول ملوک نامدار و تقرب سلاطین عالی مقدار او را میسر گشت ۔ بالفعل بہ خطاب ملک الشعرائی کہ مہین پایہ سخنوران است اعزاز و امتیاز دارد ۔''
ص ۶۵۶	''بہ پرورش سگان ابریشم پشم شوق تمام داشت ۔''
ص ۶۵۶	''در علم موسیقی نیز ماہر است ۔''
ص ۶۵۶	''در علم موسیقی و ستارنوازی دستگاہے معقولے داشت ۔''
ص ۶۵۹	''کسے کہ بسیار ست و خود را کم می پندارد بسیار تر است و کسے کہ کم است و خود را بسیار می شمارد و خود سر است از پا می افتد ۔ آدمی را باید کہ اوقات در تربیت و تہذیب اخلاق صرف نماید ۔''
ص ۶۶۶	''بندہ ہم از چہل و پنج سال اوقات خود را در فن ریختہ ضائع ساختہ است ۔''
ص ۶۶۸	''محمد رفیع سودا . . . در تذکرۂ خود اشعار ابن سعدی دکنی را . . . بہ شیخ شیرازی . . . نسبت نمودہ ۔''
ص ۱۶ ے	''این زبان کج مج در زمانش بہ یمن اقبال آن نکتہ پرداز درجۂ علویت کردہ ۔''

• • •

پانچواں باب

خواجہ میر درد

اس دور کے تیسرے بڑے شاعر خواجہ میر ، درد (۱۱۳۳ھ — ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع — ۷ جنوری ۱۷۸۵ع) ہیں۔ اپنے نام "خواجہ میر" کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ یہ نام ان کے نانا میر سید محمد حسینی قادری بن نواب میر احمد خاں نے رکھا تھا[1] اور اپنے تخلص کے بارے میں بتایا ہے کہ ان کے والد کا تخلص عندلیب تھا جو انھوں نے اپنے پیر صحبت شاہ سعد اللہ گلشن کے تخلص کی مناسبت سے رکھا تھا۔ جیسے شاہ گلشن نے اپنا تخلص اپنے مرشد شاہ گل (عبد الاحد گل ، وحدت) کی مناسبت سے رکھا ، خواجہ میر نے عندلیب کی رعایت سے اپنا تخلص درد رکھا۔ ایک مقطع میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

درد ازبس عندلیبِ گلشنِ وحدت شدہ است
جلوۂ روئے گلے او را غزل خواں می کند[2]

اپنے مرشد کے تخلص کی رعایت سے تخلص رکھنے کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رہا۔ خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی خواجہ محمد میر نے درد کی مناسبت سے اپنا تخلص اثر اور درد و اثر کی مناسبت سے درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا۔ خواجہ میر درد نجیب الطرفین حسینی سید تھے جن کا سلسلۂ نسب باپ کی طرف سے حضرت بہاء الدین نقشبند سے اور ماں کی طرف سے سید عبد القادر جیلانی سے ملتا ہے۔[3] خواجہ بہاء الدین نقشبند (م ۷۹۱ھ/۱۳۸۹ع)[4] کا خاندان بخارا میں رہتا تھا۔ اسی خاندان کے ایک فرد خواجہ محمد طاہر نقشبند اپنے بیٹوں کے ساتھ بخارا سے برعظیم آئے اور اورنگ زیب عالمگیر سے ملے۔ اورنگ زیب کے جدِ اعلیٰ امیر تیمور چونکہ حضرت نقشبند کے مرشد امیر کلال سے خاص ارادت رکھتے تھے ، اس لیے اورنگ زیب خواجہ محمد طاہر سے بہت تپاک سے پیش آئے اور انھیں منصب بھی پیش کیا جو انھوں نے قبول نہیں کیا اور کچھ عرصے بعد اپنے بیٹوں

خواجہ محمد صالح، خواجہ محمد یعقوب اور خواجہ فتح اللہ کو یہیں چھوڑ کر حج کی غرض سے واپس چلے گئے ۔۵ عالمگیر نے خواجہ محمد صالح کو منصب عطا کیا اور مراد بخش کی بیٹی آسائش بانو سے شادی کردی ۔۶ خواجہ محمد یعقوب کو بھی منصب عطا کیا اور مراد بخش کی دوسری بیٹی سے شادی کر دی ۔۷ خواجہ فتح اللہ نے اس خیال سے کہ ان کی نجابت متاثر ہوگی ، شاہی خاندان میں شادی سے انکار کردیا اور عالمگیر کے میر بخشی نواب سربلند خاں کی بہن سے شادی کر لی ۔ اثر نے اپنی مثنوی "بیان واقعہ" میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

او بذاتِ خود نہ کرد ایں را قبول تا نہ گردد مختلط آلِ رسول

یہی خواجہ فتح اللہ میر درد کے پردادا ہیں ۔ سید نذیر فراق نے خواجہ فتح اللہ کے بیٹے نواب ظفر اللہ خاں (والد خواجہ محمد ناصر عندلیب) کو غلطی سے محمد شاہی دور کے مشہور امیر نواب روشن الدولہ ظفر خاں رستم جنگ سے ملا دیا ہے ۔ نواب ظفر اللہ خاں اور ظفر خاں رستم جنگ دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں جیسا کہ "ماثر الامراء"[۸] اور "سیر المتاخرین" سے واضح ہے اور خواجہ محمد ناصر عندلیب کے رسالے 'ہوش افزا' سے بھی جس کی تصدیق ہوتی ہے ۔ نواب روشن الدولہ وہ ہیں جنھوں نے اُس جوہری کو ، جس نے ایک جفت فروش کو قتل کر دیا تھا ، اپنے ہاں پناہ دی تھی اور سارے شہر میں ایک ہنگامہ کھڑا ہو گیا تھا ۔ یہ وہی واقعہ ہے جسے محمد شاہی دور میں بے نوا نامی شاعر نے اپنے اُردو مخمس کا موضوع بنایا تھا ۔[۹]

خواجہ محمد ناصر عندلیب (۱۱۰۵ھ[۱۰] — ۱۱۷۲ھ[۱۱]/۹۴ - ۱۶۹۳ع — ۵۹ - ۱۷۵۸ع) نے دو شادیاں کیں ۔ پہلی بیوی سے میر محمد محفوظ پیدا ہوئے جو ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع میں اُنتیس سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔[۱۲] دوسری شادی میر سید محمد حسینی قادری (م ۱۱۵۶ھ[۱۳]/۱۷۴۳ع) کی صاحب زادی سے ہوئی جن کے بطن سے خواجہ میر درد ، خواجہ محمد میر اثر اور سید میر مہدی پیدا ہوئے ۔ آخر الذکر ۵ ربیع الثانی ۱۱۶۳ھ/۴ مارچ ۱۷۵۰ع کو ۱۱ سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ میر درد نے اپنی پیدائش کا سال نہیں لکھا لیکن ان کے کتبۂ مزار پر ان کی تاریخِ وفات "۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۷ جنوری ۱۷۸۵ع یومِ جمعہ قبل صبح صادق" لکھی ہوئی ہے ۔ ان کے والد نے ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی تھی اور میر درد نے لکھا ہے کہ یہی عمر ان کی وفات کی بھی ہے ۔ رسالہ "دردِ دل" کے خاتمے میں لکھا ہے کہ :

''یہ اتفاق ہے کہ صحیفۂ واردات کا ورود حضور پر نور حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی عندلیب کے سال وصال یعنی ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ء) میں ہوا تھا ۔ اسی طرح حسن اتفاق سے اس ختم التصنیفات کے مسودے کا اختتام بھی اسی سال واقع ہوا جو اس گنہگار فقیر خواجہ میر محمدی درد کا سال رحلت ہے ۔ اختتام شمع محفل ، کے حسن خاتمہ ، کی خاموشی ، ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۵ع) کے اسی ماہ صفر میں ، ظاہرا ''درد دل'' کے خاتمہ بالخیر کے سکوت کے ساتھ جوڑ کر مقدر کر دی گئی ہے ۔''[۱۴]

ہدایت اللہ دہلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے آخری مصرعے ''حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب'' سے بھی ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ میر محمدی اثر نے بھی ''وصل خواجہ میر درد'' سے سال وفات ۱۱۹۹ھ ہی نکالا ہے اور یہی سال وفات میر محمدی بیدار کے قطعۂ تاریخ کے اس شعر کے آخری مصرع سے بھی برآمد ہوتا ہے :

یک پہر شب ماندہ ہاتف کرد واویلا و گفت
ہائے بود آدینہ و بست و چہارم از صفر

میر محمدی بیدار نے اپنے قطعے کے اس مصرع میں ع ''حیف کز دنیا بعمر شصت و ہشتم سالگی'' وفات کے وقت درد کی عمر ۶۸ سال بتائی ہے لیکن درد کے اپنے بیان کی روشنی میں کہ ۱۱۹۹ھ میں ان کی عمر ۶۶ سال ہو گئی ہے اور یہی ان کے خاتمہ بالخیر کا سال ہے ، میر محمدی بیدار کا درد کی عمر ۶۸ سال بتانا ، محض غلطی ہے ۔ ۱۱۹۹ھ میں میر درد کی عمر ۶۶ سال تھی اور اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۳ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق سناتھ سنگھ بیدار کے قطعۂ تاریخ ولادت[۱۵] سے بھی ہوتی ہے :

از حضرت درد عارف یزدانی ۔۔۔ گہوارۂ آفاق چو شد نورانی
بیدار نوید سال تاریخش گفت ۔۔۔ ''آمد بوجود نقش بند ثانی''
(۱۱۳۳ھ)

میر درد کی پیدائش کے وقت دلی بظاہر آباد لیکن اجڑنے کے لیے تیار تھی ۔ فتنہ و فساد ہر طرف سر اٹھا رہے تھے ۔ مغلیہ سلطنت کا سورج وقت غروب کو پہنچ چکا تھا ۔ محمد شاہ کی بادشاہی کا دوسرا سال تھا ۔

خواجہ میر درد فارسی و عربی کے علاوہ قرآن ، حدیث ، فقہ ، تفسیر اور

علمِ تصوف پر بھی قدرت رکھتے تھے جس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے ۔ ''دردِ دل'' میں درد نے خود لکھا ہے کہ ''جناب اقدس کے ایما کے مطابق وسطِ جوانی میں عقائد ، معقولات اور اصولِ تصوف وغیرہ کے علومِ رسمیہ بقدرِ ضرور حاصل کیے تھے ۔''[16] قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''چند مہینے مفتی دولت مرحوم و مغفور کی خدمت میں ، فنونِ رسمیہ کی تحصیل میں صرف کیے ۔''[17] نوجوانی میں سپاہی پیشہ تھے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ ''اس سے قبل سپاہی پیشگی میں اعزاز و امتیاز کے ساتھ بسر کرتے تھے ۔''[18] لیکن ''تھوڑے دن ہوئے والد بزرگوار کے ایما کے مطابق اس کام سے دست بردار ہو کر کمال فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر متمکن ہیں ۔''[19] خواجہ میر درد نے ''نالۂ درد'' میں لکھا ہے کہ ''ابھی عالم جوانی باقی تھا کہ اس عالم فانی و بے ثبات سے ہاتھ کھینچ لیا اور ۲۹ سال کی عمر میں لباسِ درویشانہ پہن لیا ۔''[20] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا سکتا ہے کہ تقریباً ۱۱۶۲ھ/۴۹-۱۷۴۸ع میں درد نے سپاہی پیشگی ترک کرکے لباسِ درویشی پہن لیا ۔

موسیقی سے درد کا لگاؤ ، اپنے والد کے پیرِ صحبت شاہ گلشن کی طرح ، پیدائشی تھا ۔ نقشبندیہ سلسلے میں سماع منع ہے لیکن باوجودیکہ درد کا تعلق اسی سلسلے سے تھا وہ ذوق موسیقی کو ترک نہ کر سکے اور جب ذوقِ موسیقی کے سلسلے میں ان پر اعتراضات ہوئے تو لکھا کہ :

> ''میرا سماع سننا من جانب اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بخود آتے ہیں . . . یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں ۔ سماع کو جیسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں ، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسبِ مرضیِ الٰہی گرفتار ہوں ناچار خدا بھی مجھے بخش دے گا ۔''[21]

اعتراضات سے مجبور ہو کر درد نے ذوقِ موسیقی کو ''ابتلا'' کہا ہے ، یعنی ایسا ذوق جو بیماری کی طرح ان کی مجبوری ہے ۔ موسیقی پر انھیں اتنا عبور حاصل تھا کہ اس دور کے باکمال موسیقار ، ان کی خدمت میں حاضر ہوتے ، اپنے کمال فن کا مظاہرہ کرتے اور خواجہ میر درد کے اظہار پسندیدگی کو سند جانتے ۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ''علم موسیقی میں ایسی مہارت تھی کہ میاں فیروز خاں ، جو گانے والوں کے سردار تھے ، ان کی خدمت میں اپنے نقش درست کرتے

تھے ۔"۲۲ ہر مہینے کی دوسری تاریخ کو اپنے والد کے مزار پر مجلس غنا ترتیب دیتے جہاں شہر کے تمام چھوٹے بڑے حاضر ہوتے اور چابک دست مغنی اور بین نواز نغمہ پردازی و قانون نوازی میں مشغول ہوتے ۔۲۳

ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو میر درد کے ہاں مجلس ریختہ منعقد ہوتی ۔ یہ اسی مجلسِ مراختہ کا تسلسل تھا جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو خانِ آرزو کے گھر پر ہوتی تھی ۔ حاکم لاہوری کی ملاقات بھی میر درد سے یہیں ہوئی تھی ۔۲۴ جب دلی اجڑی اور اہلِ کمال تسبیح کے دانوں کی طرح بکھرنے لگے اور خانِ آرزو اس سلسلے کو اپنے ہاں جاری نہ رکھ سکے تو یہ مجلسِ ریختہ میر درد کے مکان پر ہونے لگی ۔ اس کے بعد میر درد کے کہنے سے محمد تقی میر کے گھر پر ہونے لگی ۔۲۵ نکات الشعرا کی تکمیل کے وقت یہ مجلسِ ریختہ میر کے ہاں ہو رہی تھی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ع میں ۲۹ سال کی عمر میں جب میر درد نے ترک دنیا کرکے لباسِ درویشی پہنا اور ان کے معمولات بدلے تو یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد محمد تقی میر کے ہاں منتقل ہوگیا ۔

ادب و شاعری کی طرف ان کا رجحان ابتدائے عمر سے تھا ۔ جب میر درد پندرہ سال کے تھے تو انھوں نے اپنی پہلی تصنیف "اسرار الصلوٰۃ" فارسی زبان میں لکھی اور ۱۱۵۳ھ/۴۱ - ۱۷۴۰ع میں جب ان کی عمر بیس سال تھی ، انھوں نے اپنے والد کی تصنیف "نالۂ عندلیب" کا یہ قطعۂ تاریخِ تصنیف لکھا جسے ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے خطبۂ کتاب میں داخل کر لیا :

سالِ تاریخِ ایں کلامِ شریف — کہ بسوئے حق انجذاب نماست
کرد الہـــام حق بگوش دلم — "نالۂ عندلیب گلشن ماست"

درد کو پندرہ سال کی عمر میں فارسی پر اتنی قدرت حاصل ہوگئی تھی کہ وہ اس زبان میں رسالہ تصنیف کر سکیں ۔ رسالہ "اسرار الصلوٰۃ" کے آخر میں ان کی ایک فارسی رباعی بھی درج ہے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی ہو چکا تھا ۔ اُردو شاعری کا آغاز بھی کم و بیش اسی زمانے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں اپنے والد کی وفات کے بعد درد سجادہ نشیں ہوئے تو ان کی مصروفیات اور بڑھ گئیں لیکن شعر و شاعری اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا ۔ "واردات" ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوئی اور "اسرار الصلوٰۃ" کو چھوڑ کر باقی ساری تصانیف ۱۱۷۲ھ سے ۱۱۹۹ھ (۱۷۵۸ سے ۱۷۸۵ع) تک وجود میں آئیں ۔

میر درد ایک مشہور خاندان کے چشم و چراغ اور عالی رتبہ باپ کے بیٹے تھے ۔ انھوں نے ایک ایسے مذہبی ماحول میں پرورش پائی جہاں علم و فضل بھی تھا اور حقیقت و سلوک کے مشاہدات بھی ۔ دادا اور نانا دونوں کی طرف سے علم و عمل کی روایت ورثے میں پائی تھی ۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی ۔ خلیق و متواضع انسان تھے ۔[۲۶] شاہ گلشن سے خاص ارادت رکھتے تھے ۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ ان کے والد کے پیر صحبت تھے اور دوسرے اس لیے کہ وہ شاعر تھے اور موسیقی میں بھی خسرو زماں سمجھے جاتے تھے ۔[۲۷] میر درد نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ''شاہ گلشن علم موسیقی میں پورا دخل رکھتے تھے ۔''[۲۸] شاہ گلشن کی طرح خواجہ میر درد بھی تصوف ، موسیقی اور شاعری کی طرف فطری رجحان رکھتے تھے اور نقشبندیہ سلسلے سے تعلق رکھنے کے باوجود ذوقِ سماع کو منجالب اللہ جانتے تھے ۔ میر درد میں ذہانت و ذکاوت بھی خداداد تھی ۔ خانِ آرزو نے ''بہت صاحبِ فہم و ذکا جوان ہے''[۲۹] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ ان کی تصانیف کے مطالعے سے ان کے علم و فضل اور گہرے شعور و ادراک کا پتا چلتا ہے ۔ وہ فارسی و اُردو دونوں زبانوں کے شاعر تھے ۔ ان کی ساری نثری تصانیف فارسی زبان میں ہیں اور عبارت میں کثرت سے قرآن و حدیث کے حوالے دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انھیں عربی پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ ایک طرف علومِ رسمیہ پر دسترس رکھتے تھے اور دوسری طرف تعلیم روحانی سے بھی بہرہ مند تھے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ''مردے وجیہ'' لکھا ہے اور ان کے اوصاف و اخلاق کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ترک ، تجرید و استغنا میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا ۔[۳۰] درد ایک ایسے انسان تھے جنھیں قدرت نے حسنِ سیرت کے ساتھ حسنِ صورت سے بھی نوازا تھا ۔ ان کے مزاج میں اعتدال ، توازن ، حلم ، تحمل و بردباری کی صفات موجود تھیں ، اسی لیے جہاں جاتے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے اور مسندِ بلند پر بٹھائے جاتے ۔ نہ خود ادب آداب کی خلاف ورزی کرتے اور نہ دوسروں کو اس کی اجازت دیتے ۔ ایک دن بادشاہِ وقت شاہ عالم ثانی درد کی زیارت کے لیے ان کی مجلس میں تشریف لائے ۔ کچھ دیر بعد درد کا عذر کرکے پاؤں پھیلا دیا ۔ بادشاہ کی یہ حرکت آدابِ مجلس کے خلاف تھی ۔ درد کو ناگوار گزری اور انھوں نے بھی بادشاہ کی طرف پیر پھیلا دیا ۔[۳۱] ان کی مجلسِ فقر ایک ایسا دربار تھی جہاں بادشاہ بھی تخت سے اتر کر آتا تھا ، اسی لیے استغنا و خودداری ان کے مزاج کا حصہ تھی :

کیسی تو گون بھاوت ہے اور کیسی کی سکھ پاوت ہے
یہ پھلواری درد ہمیں کچھ اور سمیں دکھلاوت ہے
کلیاں من میں سوچت ہیں جب پھول کوئی کمھلاوت ہے
جا دن وا پر بیت گیو سو وا دن مو پر آوت ہے

استقلال ان کے مزاج میں ایسا تھا کہ دلّی کے اجڑنے پر جب عزت دار بے عزت ہوگئے اور اہلِ کمال ایک ایک کرکے دلی چھوڑ کر باہر جانے لگے ، وہ اپنی جگہ سے نہ ہلے اور ساری تکلیفیں خندہ پیشانی سے برداشت کرتے رہے ۔ اس دور میں جب ہر چیز تلپٹ ہو رہی تھی ، میر درد سدِ سکندری کی طرح اپنی جگہ جمے رہے ۔ ان کی زندگی ایک صوفی و درویش کی زندگی تھی ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا ۔ جو وقت بچتا وہ تصنیف و تالیف میں صرف ہوتا جس کا اندازہ ان کی تصانیف کی تعداد اور حجم کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے ۔ میر درد صوفی اور شاعر دونوں حیثیت سے بلند مرتبے کے مالک تھے ۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں ان کا نام میر و سودا کے ساتھ لیا جاتا ہے ۔ درد کی شخصیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ ان کے ہاں وہ توازن نظر آتا ہے جو دوسروں کے ہاں دکھائی نہیں دیتا اور یہ توازن اس غیر متوازن دور میں تصوف کے ذریعے ان کے کردار و مزاج میں پیدا ہوا تھا ۔ ان کی زندگی کے کسی رخ کو دیکھیے یہ خصوصیت ان کی فکر ، احساس ، عمل ، طرزِ زندگی ، شاعری ، نثر سب جگہ نظر آئے گی ۔ وہ ایک بڑے شاعر اور ادیب باکمال صوفی ، عالم اور فقیہہ تھے کہ جس نے شریعت ، طریقت ، حقیقت و معرفت کے مدارج طے کیے تھے ۔ انھوں نے ایک طرف تصوف کی بلند پایہ تصانیف قلم بند کیں ، تصوف کے ایک نئے سلسلے ”طریقِ محمدی“ کو قائم کیا اور دوسری طرف شاعری میں معرفت کے ایسے پھول کھلائے جو آج بھی تر و تازہ ہیں ۔ ہمواری ان کے کلام کا بنیادی وصف ہے ۔ انھوں نے میر و سودا کی طرح مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی نہیں کی بلکہ غزل و رباعیات ہی وہ اصناف ہیں جن میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ۔ خوش ذوقی ان کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ انھی صفات کو دیکھ کر قدرت اللہ شوق نے انھیں ”شاعرِ نازک مزاج ، خوش خیال ، معنی یاب ، فاضل مستعد ، عالم مستند ، صوفی مشرب“[۳۴] لکھا ہے ۔

(۲)

خواجہ میر درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے جن میں

اسرار الصلٰوۃ ، واردات ، علم الکتاب ، نالۂ درد ، آہِ سرد ، شمعِ محفل ، دردِ دل ، حرمتِ غنا ، واقعاتِ درد ، سوزِ دل ، دیوانِ فارسی اور دیوانِ اُردو شامل ہیں ۔ دیوانِ اُردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں ۔

''اسرار الصلٰوۃ'' (۱۱۴۸ھ/۳۶ - ۱۷۳۵ع) میر درد کی پہلی تصنیف ہے ۔ یہ ایک مختصر رسالہ ہے جو پندرہ سال کی عمر میں رمضان المبارک کے آخری عشرے میں حالتِ اعتکاف میں لکھا تھا ۔[۳۵] اس رسالے میں فرائضِ نماز کے سات ارکان کو بیان کیا گیا ہے ۔ ہر رکن کو ''سر'' کا نام دیا گیا ہے اور آغازِ کتاب میں بتایا ہے کہ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے ''نکاتِ صلٰوۃ و رازِ نماز بقدرِ حوصلہ'' جو مجھ پر منکشف کیے تھے انھیں اسی رسالے میں درج کر دیا ہے ۔ اس رسالے کے آخر میں درد نے اپنی ایک فارسی رباعی بھی دی ہے اور بتایا ہے ''چونکہ یہ فقیر موزوں طبیعت بھی ہے اور درد تخلص کرتا ہے یہ رباعی یادگار کے طور پر اس رسالے میں تحریر کی جاتی ہے ۔'' اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ درد نے پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی فارسی میں شاعری شروع کر دی تھی ۔

رسالہ ''واردات'' (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع) درد کا مشہور رسالہ ہے جس کا ذکر سب سے پہلے قائم نے اپنے تذکرے ''مخزن نکات'' میں کیا ہے ۔ اس میں واردات و مشاہدات قلبی اور صوفیانہ تجربات کو رباعیوں اور تشریحی نثر کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ اس فارسی رسالے میں ایک سو گیارہ ''واردات'' بنائے گئے ہیں اور ہر تجربے کو 'وارد' کا نام دیا گیا ہے ۔ خود میر درد نے رسالہ واردات کو ''مجموعۂ نکات''[۳۶] کہا ہے اور بتایا ہے کہ یہ رسالہ انھوں نے اپنے بھائی خواجہ محمد میر اثر کی فرمائش پر ۳۹ سال کی عمر میں لکھا تھا ۔[۳۷] علم الکتاب میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اس رسالے یعنی اکثر وارد کا بیشتر حصہ امیر المحمدین حضرت قبلہ گاہی کی زندگی میں سنہ ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں لکھا گیا تھا ۔''[۳۸] یہ رسالہ بنیادی طور پر فارسی رباعیات کا مجموعہ ہے ۔ اس کی ترتیب یہ ہے کہ ہر ''وارد'' کے شروع میں تعارف ہے ۔ اس کے بعد رباعی آتی ہے ۔ پھر وہ صوفیانہ تجربہ یعنی وارد ، جو رباعی میں بیان ہوا ہے ، اس کی مزید تشریح کی جاتی ہے اور آخر میں پھر ایک رباعی آتی ہے ۔ اس رسالے کے بارے میں میر درد نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے والدِ محترم نے ''واردات'' کو نہ صرف پسند فرمایا بلکہ ''درجۂ پذیرائی'' بھی بخشا اور ایسے کلمات ارشاد فرمائے کہ میں خود کیا بیان کروں ۔[۳۹]

''علم الکتاب'' (۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) خواجہ میر درد کی وہ بنیادی کتاب ہے جو جہازی سائز کے ۶۰۸ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر باریک قلم سے لکھی ہوئی ۲۷ سطریں ہیں ۔ اس میں ایک طرف واردات ، تجربات و مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور دوسری طرف ''طریق محمدی'' کے فلسفہ و فکر کا پورا نظامِ تصوف بھی بیان ہوا ہے ۔ اس کتاب کی وجہ تالیف میں درد نے لکھا ہے کہ :

> ''اکثر عزیزوں نے تقاضا کیا کہ اس مختصر رسالے کے جو فوائد و نکات ہمارے سامنے مجلسوں میں بیان کرتے ہو ، شرح کے طور پر لکھ دو . . . اور وہ رموز جو اس عبارت میں اختصار سے آئے ہیں ، انھیں تفصیل سے ظاہر کر دو . . . اور خواص و عوام کے فائدے کے لیے انھیں دکھا دو . . . بندہ ان کی درخواست کے بموجب ملہمِ معانی کی طرف رجوع ہوا . . . کیونکہ متن کی تحریر بھی بطورِ واردات تھی . . . اور فقیر نے اپنی طرف سے خود کسی چیز کا اضافہ نہیں کیا ۔''[۴۰]

اس کتاب کے ماخذ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ در اصل یہ کتاب قرآن مجید اور حدیثِ رسول کی تفسیر و تاویل اور توضیح و تفصیل ہے ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کی تحقیق کی بنیاد ''نالۂ عندلیب'' ہے اور ان کی اپنی تصنیف ''واردات'' متن کا درجہ رکھتی ہے جس کی تشریح اس کتاب میں کی گئی ہے ۔ ان کے علاوہ اور دوسری کتابوں کے علم کا حاصل بھی اس میں بیان ہوا ہے ۔

درد نے اس کتاب کے دورانِ تصنیف میں تین فقرات تاریخ لکھے ہیں ۔ پہلا فقرہ ''علم الکتاب من رب الارباب'' ہے جس سے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتے ہیں ۔ دوسرا ''شرح للواردات'' ہے جس سے ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع نکلتے ہیں اور تیسرا فقرہ ''ذکرللعالمین'' ہے جس سے ۱۸۱۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع برآمد ہوتے ہیں ۔ ان فقراتِ تاریخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ۱۱۷۹ھ میں لکھی جا رہی تھی اور ۱۱۸۱ھ میں مکمل ہوئی یا قریب الختم تھی ۔

''علم الکتاب'' کی ترتیب یہ ہے کہ مقدمے کے بعد ، جو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے ، ''مقدمہ آخری'' آتا ہے ۔ اس کے بعد ''بیان'' آتے ہیں جن کی مختلف سرخیاں ہیں اور ہر سرخی کے تحت اس موضوع کو بیان کیا ہے ۔ مثلاً ''بیان از خود برائے خود فرمان از طرف ہستی خویش بسوئے روح و کالبد'' ''بیانِ امر جسمانی و روحانی و مجموعِ تشخصِ انسانی ۔'' ''بیان اثبات مراتب و شواہد قریبہ''

وغیرہ ۔ یہ سب "بیان" در اصل شرح واردات کا دیباچہ ہیں ۔ اس کے بعد "شرح الواردات" کی جلی سرخی کے ساتھ "شرح تمام عبارت متن عقائد باعجاز و اختصار مع تبیان فوائد" کا عنوان آتا ہے جس کے تحت "بیان" کا سلسلہ شروع ہوتا ہے ، جن کی تعداد ۲۶ ہے ۔ ان کے ذیل میں محمدیوں کے عقیدے ، فکر اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ان کے بعد "وارد اول" کا عنوان آتا ہے اور یہ سلسلہ "وارد صد و یازدہم" (۱۱۱) تک چلتا ہے ۔ ہر وارد سے پہلے "ہوالناصر" کا کلمہ آتا ہے ، اس کے بعد بسم اللہ الرحمٰن الرحیم لکھا جاتا ہے ۔ "ہوالناصر" کی وجہ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ "چونکہ کلمہ "ہوالناصر" ہر وارد کے آغاز میں لکھا ہوا تھا اور رسالہ و کتاب میں بھی یہی صورت تھی حتیٰ کہ ہر مقام اول میں یہی نام نامی اسم گرامی تھا اور چونکہ حدیث شریف کے مطابق ہر کام کا آغاز بتسمیہ ہونا چاہیے (اس لیے) ہر وارد کے آغاز میں جدا جدا وارد ہوئے اور ہر ایک کا مطلب جدا ہے ، بسم اللہ تحریر کی گئی ہے ۔"[۴۱]

"علم الکتاب" میں درد نے بتایا ہے کہ محمدیوں کے معارف و مطالب کی بنیاد کلام اللہ و احادیث رسول پر ہے جنھیں اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے ۔ درد نے اس کتاب کے بارے میں جو بنیادی باتیں لکھی ہیں وہ یہ ہیں[۴۲] :

(۱) اس میں جو حقائق بیان کیے گئے ہیں جو ہر انسان کے لیے مفید ہیں اور توحید و عرفان کے لیے ان کی حیثیت ایک کنجی کی ہے ۔

(۲) اس میں وہ حقائق بیان ہوتے ہیں جن کا تعلق شریعت و طریقت اور معرفت و حقیقت سے ہے ۔ یہ بیان جامع علم و عمل ، دافع رد و بدل اور کاشف جمیع اسرار ہیں ۔ ان پر غور و فکر کی ضرورت ہے ۔

(۳) اس میں وہ خصائص بھی بیان کیے گئے ہیں جو خالص محمدیوں کے ساتھ مخصوص ہیں اور ان کے لیے باعث تقویت ایمان ہیں ۔ ان کے مطالعے سے محمدیوں میں اخلاص بڑھے گا ۔ شکوک رفع ہوں گے ۔ یہ وہ حقائق ہیں جو نافع سلوک اور موجب نجات و فلاح ہیں ۔

(۴) یہ کتاب بطریق شرح لکھی گئی ہے اور اس میں مناسب مقامات پر وہ فوائد و نکات ، اسرار و تحقیقات بھی بیان کر دیے گئے ہیں جو لکھتے وقت قلب پر وارد ہوئے ۔

(۵) اس کتاب میں معرفت کا ہر مرتبہ ، خواہ وہ مرتبۂ شریعت و طریقت ہو یا مرتبۂ معرفت و حقیقت ہو یا مرتبۂ مزاج و طبیعت ، عرف و عادت ہو ، بیان کیا گیا ہے ۔ درد نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ

لوگ جو شریعت ، طریقت ، معرفت اور حقیقت کو الگ الگ سمجھتے ہیں اور ان میں شریعت کو سب سے ادنٰی سمجھتے ہیں ، غلطی پر ہیں ۔ دراصل جو کچھ ہے شریعت ہے ۔ یہ سب ''مراتب اربعہ عین'' ہیں ۔ شریعت صورتِ حقیقت ہے ، حقیقت معنی شریعت ہے ، طریقت نام اتصاف بشریعت ہے اور معرفت انکشافِ حقیقت کا نام ہے ۔ شریعت ظاہر ہے اور اسلام اس سے متعلق ہے ۔ طریقت باطن ہے اور ایمان اس سے متعلق ہے ۔

یہ کتاب ''واردات'' کی شرح ضرور ہے لیکن اس میں شریعت و طریقت کے سارے ممکنہ مسائل زیر بحث آئے ہیں ۔ علم الکتاب کے مطالعے سے میر درد کی شخصیت و فکر کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت نے پھیل کر حیات و کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا احاطہ کر لیا ہے ۔ اس میں درد ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو ''طریقِ محمدی'' کے دائرے میں ایک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس اعتبار سے حضرت مجدد الف ثانی کے بعد یہ ایک ایسی فکری کوشش ہے جو اپنی جگہ منفرد اور قابلِ توجہ ہے ۔ تصوف کی تاریخ اور فکر اسلامی میں یہ کوشش یقیناً ایک اضافہ ہے ۔

علم الکتاب کے بعد درد نے چار رسالے اور لکھے جنھیں 'رسالہ اربعہ' کا نام دیا جاتا ہے ۔ ''نالہ' درد'' ۱۱۹۰ھ/۷۷-۱۷۷۶ع میں مکمل ہوا ۔ ''آہِ سرد'' ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں ، ''شمع محفل'' اور ''دردِ دل'' دونوں کا آغاز ۱۱۹۵ھ/ ۸۱-۱۷۸۰ع میں اور خاتمہ ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع میں ہوا ۔ ''نالہ' درد'' کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ علم الکتاب کے بعد جو خیالاتِ پریشان دلِ حیران پر تراوش کرتے تھے انھیں ناچار بے اختیار لکھ دیتا تھا ۔ اثر نے انھیں جمع کیا اور ''نالہ' درد'' نام رکھا ۔ ''نالہ' درد'' ، میں ہر سرخی میں ''نالے'' کا لفظ استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح ''آہِ سرد'' میں ''آہ'' کا ، ''شمع محفل'' میں ''نور'' کا اور ''دردِ دل'' میں ''درد'' کا لفظ ہر عنوان میں استعمال کیا گیا ہے ۔ ان چاروں رسالوں میں علی الترتیب ۳۴۱ نالے ، ۳۴۱ آہیں ، ۳۴۱ نور اور ۳۴۱ درد ہیں ۔ ۳۴۱ کے اعداد کی وجہ یہ ہے کہ یہی اعداد لفظ ''ناصر''[۴۳] کے ہیں ۔ نالہ' درد کی طرح یہ سب رسالے میر اثر نے جمع کیے اور ہر رسالہ کا قطعہ' تاریخ تصنیف بھی لکھا ۔ ''نالہ' درد عندلیب من ست'' سے ۱۱۹۰ھ ، ''آہ سرد ما نماید گرمی بازار ما'' سے ۱۱۹۳ھ اور ''تاریخ ہر دو درد دل و شمع محفل است'' سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ان رسالوں میں درد نے اپنے اشعار کے علاوہ کسی

اور کا شعر شامل نہیں کیا ۔ یہ سب رسالے فارسی نظم و نثر میں ہیں ۔ نظم میں اپنے خیالات ، عقائد و تجربات کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور نثر کے ذریعے ان کی وضاحت کی ہے ۔

''سوزِ دل'' ، ''واقعاتِ درد'' اور ''حرمتِ غنا'' کا ذکر ''آبِ حیات'' میں آیا ہے ۔ مصحفی نے بھی ''تذکرۂ ہندی'' میں رسالہ ''حرمتِ غنا'' کا ذکر کیا ہے لیکن یہ رسالے ہماری نظر سے نہیں گزرے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''سوزِ دل'' وہی رسالہ ہے جو ''دردِ دل'' کے نام سے موسوم ہے اور ''واقعاتِ درد'' وہ رسالہ ہے جو ''نالۂ درد'' کے نام سے موسوم ہے ۔ شاید ''حرمتِ غنا'' کوئی الگ رسالہ تھا جو اب نایاب ہے ۔

دیوانِ فارسی : میر درد نے شاعری کی ابتدا فارسی سے کی ۔ رسالہ ''اسرار الصلٰوۃ'' کے آخر میں ، جو پندرہ سال کی عمر میں لکھا گیا ، درد کی فارسی رباعی اس کی شاہد ہے ۔ دیوانِ فارسی دیوانِ اُردو سے بھی مختصر ہے ۔ اس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو رسالہ اربعہ میں شامل ہے ۔ درد کو فارسی پر اچھی قدرت حاصل تھی ۔ خانِ آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''فارسی بھی خوب کہتا ہے . . . رباعی زیادہ کہتا ہے اور خوب کہتا ہے ۔''[۴۴] فارسی دیوان میں انہوں نے زیادہ تر تصوف اور معرفت کے مضامین باندھے ہیں ۔ جیسے اُردو میں غزل ان کے تخلیقی اظہار کی بنیادی صنف ہے ، اسی طرح فارسی میں رباعی ان کے فکر و احساس کا بنیادی وسیلہ ہے ۔ میر درد کی غزل کے یہ چند فارسی شعر دیکھیے :

از گردشِ زمانہ نہ آسودہ ام کہ ہست
مثلِ فلک مدام سفر در وطن مرا

اے دود ما برائے خدا جلوہ گر شدیم
دیگر ہر آنچہ ہست ہمہ از برائے ماست

الٰہی دیدۂ تحقیق دہ ہر یک مقلد را
چو عینک تا بکے ہر سو بچشم دیگراں بیند

درد آخر زندگی ہم چند روزے کردنی ست
دل نمی باید ز دنیا ایں قدر برداشتن

چگویم شب چساں در انتظار او بسر بردم
گہے گوشے بر آوازے لگاہے سوئے درگاہے

رباعیات میں ان کا خیال اور تجربہ زیادہ مربوط طریقے سے واضح ہوا ہے ۔

: **دیوانِ درد** (اُردو)[35] تقریباً پندرہ سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں زیادہ تر غزلیات ہیں ۔ غزلوں کے بعد رباعیات آتی ہیں ۔ ان کے علاوہ چار مخمس ، ایک ترکیب بند بھی شاملِ دیوان ہے ۔ یہ دیوان کب مرتب ہوا ، اس کے بارے میں سب تذکرے اور خود میر درد کی فارسی تصنیفات خاموش ہیں ۔ میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں کیا ۔ اسی طرح گردیزی کے تذکرۂ ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) میں بھی دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں ہے ۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک دیوانِ درد مرتب نہیں ہوا تھا لیکن وہ اُردو شاعر کی حیثیت سے ، جیسا کہ میر کے الفاظ ''شاعر زورآور ریختہ''[36] سے معلوم ہوتا ہے ، مشہور ہو چکے تھے ۔ قائم چاند پوری پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے ''اس کے دیوان کی سات سو کے قریب ابیات نظر سے گزریں اور یہ سب چیدہ اور تمام منتخب ہیں ''[37] کے الفاظ کے ساتھ دیوانِ درد کا ذکر کیا ہے ۔ مخزنِ نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا جس میں بعد تک اضافے ہوتے رہے ۔ درد کے احوال میں قائم نے لکھا ہے کہ ''ایک رسالہ 'واردات' کے نام سے علمِ تصوف کے چند رموز پر تصنیف کیا ، دیکھنے کے لائق ہے'' ۔[38] رسالہ ''واردات'' ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوا ۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قائم نے درد کے بارے میں یہ اضافہ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں کیا یا درد کے حالات ہی ۱۱۷۲ھ یا اس کے بعد لکھے ۔ میر حسن نے ، جن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۱ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۷ع) کے درمیان لکھا گیا ، دیوانِ میر درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ''اس کا دیوان اگرچہ مختصر ہے لیکن دیوانِ حافظ کی طرح سراپا انتخاب ہے ۔''[39] شورش عظیم آبادی نے بھی اپنے تذکرے میں ، جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا ، دیوانِ درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''اس کا دیوان ریختہ اگرچہ ہزار اشعار سے زیادہ نہیں ہے لیکن سارا یکساں ہے اور انتخاب کی ضرورت نہیں ۔''[50] ان سب شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ درد ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۲ع — ۱۷۵۹ع) کے درمیان مرتب ہوا ۔ ۱۱۷۲ھ میں دیوان کے اشعار کی تعداد تقریباً سات سو تھی ۔ ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ تعداد تقریباً ایک ہزار ہو گئی اور وفات کے وقت تک یہ تعداد پندرہ سو ہو گئی جو مروجہ دیوانِ اُردو کے اشعار کی تعداد ہے ۔ میر اثر نے اپنی مثنوی ''خواب و خیال'' میں ایک جگہ اشارہ کیا ہے کہ درد نے ہزاروں شعر کہے جن کا کہیں ذکر مذکور نہیں ہے :

یوں ہزاروں ہی شعر فرمائے ذکر مذکور میں وہ کب آئے
جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کا موجودہ دیوان منتخب دیوان ہے۔ یکتا نے بھی یہی لکھا ہے ''کہتے ہیں کہ ان کا دیوان بھی دوسروں کی طرح ضخیم تھا۔ ایک روز خود متوجہ ہوئے اور تقریباً ڈیڑھ ہزار اشعار مع رباعیات انتخاب کر کے باقی کو پارہ پارہ کر کے پانی سے دھو ڈالا۔ اس وقت جو (دیوان) مروج ہے وہی منتخب دیوان ہے۔''[51] یہی وہ دیوان اُردو ہے جس پر میر درد کی حقیقی شہرت کی عمارت قائم ہے۔

(۳)

میر درد سلسلۂ نقشبندیہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے مزاج میں ایسی صوفیانہ وسیع المشربی تھی جو ہمیں اس دور میں شاہ ولی اللہ اور مرزا مظہر جانجاناں جیسے بزرگوں کے ہاں نظر آتی ہے۔ جس طرح شیخ احمد سرہندی (م صفر ۱۰۳۴ھ/نومبر ۱۶۲۴ع) نے، جو عرفِ عام میں مجدد الف ثانی کہلاتے ہیں، نقشبندیہ سلسلے سے وابستہ رہتے ہوئے ''طریقۂ مجددیہ'' جاری کیا تھا اور ان کا سلسلہ ''نقشبندیہ مجددیہ'' کہلاتا ہے، اسی طرح خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے دور کے سیاسی، سماجی، تہذیبی و اخلاقی حالات کو دیکھ کر ایک نیا سلسلہ جاری کیا جس میں اس دور کے تضاد کو ہم آہنگ کرنے کی قوت تھی اور اس کا نام ''طریقِ محمدیہ'' رکھا۔ خواجہ میر درد نے علم الکتاب میں ''کشف ظہور طریقہ محمدیہ علی صاحبہا الصلوة والتحیہ'' کے تحت[52] اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس سلسلے کے ظہور میں آنے کے دوران خواجہ محمد ناصر سات دن سات رات ساکت رہے اور اس عالمِ ناسوت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ کھانا پینا، جو انسانی ضرورت ہے، ترک کردیا اور اپنے حجرے میں بند رہے۔ وہ (خواجہ میر درد) تنہا ان کے آستانے پر بیٹھے رہتے اور دن رات دہلیز پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ روتے رہتے۔ کھانے پینے اور سونے کی طرف بھی طبیعت راغب نہیں تھی۔ ایک دن والدہ کے کہنے سے چند لقمے کھائے اور پھر جلدی سے حجرے پر حاضر ہو گئے۔ دوسرے اعزہ و خدام نماز کے وقت آتے اور پھر اپنے اپنے گھروں کو واپس چلے جاتے لیکن وہ (درد) وہیں زمین پر پڑے رہتے۔ آٹھویں دن جب خواجہ محمد ناصر عندلیب عالمِ ناسوت میں واپس آئے اور دروازہ کھول کر باہر نکلے اور انھیں دروازے پر پڑا دیکھا تو زمین سے اٹھایا، پیشانی کو بوسہ دیا، کلماتِ بشارت زبان پر لائے اور انھیں ''اول المحمدین''

کہہ کر مخاطب کیا اور ارشاد فرمایا کہ اے محمدی قلق و اضطراب مت کر بلکہ خوش ہو جا کہ حق تعالیٰ نے ہم محمدیوں کو خاص عنایت سے نوازا ہے ۔ روح مقدس حضرت امام حسن علی نے نزول فرمایا تھا اور اتنی مدت یہیں تشریف فرما رہے اور القا فرمایا کہ اس نسبت کو امتیوں اور بندگان تک پہنچاؤ اور انشاء اللہ العزیز یہ نسبت مہدی موعود کے وقت تک مکمل ہو جائے گی ۔ یہ سن کر خواجہ عندلیب نے کہا کہ اس طریقے کو "طریقِ حسن" کہا جائے ۔ اس پر امام حسن نے فرمایا کہ :

"اے فرزند یہ دوسروں کا کام ہے ، ہمارا کام نہیں ہے ۔ اگر ہمارا ارادہ ایسا ہوتا تو اپنے وقت پر اپنے طریق کو ، دوسروں کی طرح ، اپنے نام سے موسوم کر دیتے ۔ ہم سب فرزندان بحر عینیت میں گم ہیں اور ایک ہی دریا میں ڈوبے ہوئے ہیں ۔ ہمارا نام ، نامِ محمد ہے اور ہمارا نشان ، نشانِ محمد ہے ۔ ہماری محبت ، محبتِ محمد ہے اور ہماری دعوت ، دعوتِ محمد صلی اللہ علیہ و علیٰ آلہٖ و سلم ہے ۔ اس طریقے کو طریقۂ محمدیہ کہنا چاہیے کہ وہی طریقِ محمد علیہ السلام ہے اور ہم نے اپنی طرف سے کسی بات کا اضافہ نہیں کیا ہے ۔ ہمارا سلوک ، سلوکِ نبوی ہے اور ہمارا طریق ، طریقِ محمدی ہے ۔"۵۳

اس سلسلے کو اس دور کے حوالے سے دیکھیے تو صورت یہ تھی کہ سارا برعظیم فتنہ و فساد کا شکار تھا ۔ مغلیہ سلطنت کا اقتدار عملاً ختم ہو چکا تھا ۔ مسلمانوں کے عقائد انتشار کا شکار تھے ۔ علمائے دین فروعی بحثوں میں الجھے ہوئے تھے ۔ نام نہاد صوفیہ بدعتوں میں گرفتار اور شریعت کی پابندی سے غافل تھے ۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی بحثیں ہر طرف عام تھیں ۔ دونوں کے ماننے والے ایک دوسرے سے اُلجھے ہوئے تھے ۔ ان بحثوں میں مذہبِ اسلام کی حقیقی روح ناپید تھی اور ان بحثوں نے اصلی مذہب کی جگہ لے لی تھی ۔ حضرت مجدد الف ثانی وحدت الشہود کے بانی تھے لیکن ان کے پیر طریقت خواجہ باقی باللہ وحدت الوجود کے ماننے والے تھے ۔ شیعہ سنی کے اختلافات نے عملی زندگی میں فرقہ بندی کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ اس صورت میں اگر مسلمان اسی طرح فرقوں میں تقسیم رہتے تو دورِ زوال میں احیائے اسلام کی کوئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ اس دور میں درد کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ "علم وہ ہے کہ مصلح علم اور دافع کسل ہو ، نہ کہ بحث و تکرار میں اضافہ کرے اور دینی امور میں خلل ڈالے ۔"۵۴

شیخ کعبہ ہو کے پہنچا ہم کنشت دل میں ہو
درد منزل ایک تھی ، ٹک راہ ہی کا پھیر تھا

اس دور کے ذہنی انتشار نے مسلمانوں کو زوال کے پاتال میں اتار دیا تھا اور دلچسپ بات یہ تھی کہ انھیں اپنے زوال کا عام طور پر احساس بھی نہیں تھا ۔ خواجہ عندلیب نے اس صورت حال کو سمجھ کر ''طریق محمدی'' کو دوبارہ رائج کرنے کے لیے ایک نئے سلسلے کی بنیاد ڈالی تاکہ یہ سب اختلافات اور غیر ضروری بحثیں ختم ہو جائیں اور مسلمان متحد ہو کر پھر ترقی کے راستے پر گامزن ہو سکیں ۔ ''طریق محمدی'' کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو آنحضرت کے دور کے انداز فکر و عمل کی طرف واپس لے جائے جہاں نہ اختلاف تھا نہ افتراق اور فروعی مسائل نے حقیقی مذہب کی جگہ نہیں لی تھی ۔ میر درد نے علم الکتاب میں جگہ جگہ اسی طریق کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ یہ کوئی نیا طریقہ نہیں ہے ۔ یہ تو وہی طریق ہے جو سرور کائنات کے زمانے میں آل و اصحاب کا تھا :

> ''اے لوگو ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ ہمارے تمام پیر و مرشد خالص محمدی ہوتے ہیں ۔ تم اپنی غلطی اور اپنی نفسانیت سے ان کے طریقہ واحدہ میں فرق پیدا کرتے ہو اور اہل حق کو ، جو باہم متفق ہیں ، ایک دوسرے سے جدا و علیحدہ سمجھتے ہو اور چونکہ تم میں تفرق فاسد کا یہ خلل ، امتداد زمانہ و قصور عقل کی وجہ سے پیدا ہو گیا ہے ، حق تعالیٰ نے امیرالمحمدین کو تمھاری ہدایت کے لیے بھیجا ہے تاکہ طریقہ واحدہ محمدیہ کی تمھیں دوبارہ دعوت دیں اور کثرت سے وحدت میں لائیں ۔''۵۵

طریق محمدی میں قرآن و سنت کی پیروی پر زور دیا جاتا تھا ۔ درد اسی سلسلے کے ''اول المحمدین'' ہیں ۔ یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں اتحاد کا ایک نظام مہیا کرتا ہے ۔ درد تصوف و سلوک کے راستے سے محمدین کو توحید کی اس منزل تک پہنچانا چاہتے تھے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے ۔ درد کی تصانیف نثر اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہیں اور ان کی شاعری پر اسی تصور توحید کا واضح اثر ہے ۔

خواجہ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود دونوں کو ملا کر ایک نئی وحدت دینے کی کوشش کی ہے جو ایک قابل قدر فکری اضافہ ہے ۔ ابن العربی کا بنیادی نظریہ جو ''فتوحات'' میں بیان ہوا ہے ، یہ ہے کہ ''بزرگ و برتر وہ

ذات ہے جس نے سب اشیا کو پیدا کیا اور جو خود ان کا جوہر اصلی (اعیانہا) ہے ۔" ۵٦ اس عقیدے کی رو سے "تمام عالم اشیا اس حقیقت کا محض ایک سایہ ہے جو اس کے پیچھے مخفی ہے یعنی اس وجودِ حقیقی کا جوہر اس شے کی آخری بنیاد ہے جو تہی یا ہے یا آلندہ ہوگی ۔ بے توفیق عقل حق اور خلق کی دوئی پر زور دیتی ہے اور ان کے اتحادِ جوہری کا ادراک نہیں کر سکتی ۔ اس قسم کے اتحاد کے ادراک کا واحد وسیلہ صوفیانہ وجدان یا ذوق ہے ۔"۵۷ اسی نقطۂ نظر کی مزید وضاحت یہ کی گئی ہے کہ "ابن عربی نے جہاں کائنات کو وجودِ حق کا عکس قرار دیا ہے وہاں وہ کائنات کو غیر حقیقی نہیں کہتے بلکہ ثابت یہ کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح سائے کا وجود بغیر اصل کے قائم نہیں رہ سکتا اسی طرح کائنات کا وجود ، وجودِ حق کے بغیر ناقابلِ تصور ہے ۔ اس تشریح کی رو سے کائنات غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے مگر موجود بالغیر ہے ۔"۵۸ مجدد الف ثانی وحدت الشہود تک کئی منزلوں سے گزر کر پہنچے تھے ۔ پہلے انھیں وحدت الوجود کا تجربہ ہوا جس میں انھوں نے محسوس کیا کہ ان کا وجود صرف خدا کی ذات میں ہے اور اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے ۔ آگے بڑھ کر انھوں نے محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا کے وجود کا ظل (سایہ) ہے اور اسی طرح اس کے وجود سے جدا ہے جس طرح سایہ اصل سے جدا ہوتا ہے ۔ یہ ان کی اصطلاح میں ظلیت ہے ۔ باطنی شعور کی مزید ترقی کے بعد انھوں نے یہ محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا سے مختلف ہے اور اس کی ہستی خدا کی مرضی پر منحصر ہے ۔ وہ خدا کے تابع ہے تاہم اس سے جدا ہے ۔ یہی حقیقی حالت تھی یعنی عبودیت کی حالت ۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ خدا سے جدا تھے تو انھوں نے خدا سے اتحاد کیسے محسوس کیا ۔ اس کا جواب ان پر یہ منکشف ہوا کہ پہلا مشاہدہ ان کے "سکر" کا نتیجہ تھا جس میں خدا کی محبت کے باعث وہ قلبی ہیجان میں اس طرح ڈوب گئے تھے کہ انھوں نے یہ محسوس کیا کہ وہ اس سے جدا نہیں ہیں مگر اس احساس نے اسے حقیقت نہیں بنا دیا ۔ اسی لیے وحدت وجودی نہیں شہودی ہے ۔"۵۹ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بحث کرنے کے بعد یہ واضح کیا کہ دونوں کا مقصد ایک ہے اور یہ مقصد طریقِ محمدی میں ایک ہو گیا ہے اور یہی توحیدِ مطلق ہے ۔

تصوف میں درد کا ایک اضافہ اور ہے ۔ "سفر در وطن" نقشبندی سلسلے کی ایک مروجہ اصطلاح ہے ۔ میر درد نے "وطن در سفر" کا اضافہ کیا ۔ "دردِ دل" میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ "سفر میں وطن کا مقام ورائے

انفس و آفاق کا اشارہ ہے اور جو سیر من اللہ فی اللہ کے مرتبے کو پہنچ کر حاصل ہوتا ہے ۔ یہ اصطلاحِ جدید اس فقیر اور سلوک طریقۂ محمدیہ سے مخصوص ہے'' :

صوفیاں در وطن سفر بکنند　　　درد الدر سفر مرا وطن است۶۰

درد نے اپنے اردو دیوان میں بھی اس تصور کو کئی جگہ شعر میں باندھا ہے :

مانند فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا
اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

برعظیم کی تاریخِ تصوف میں درد کو مفکر صوفیہ کی اُس صف میں شامل کرنا چاہیے جس میں داتا گنج بخش ، خواجہ بندہ نواز گیسودراز ، امین الدین اعلیٰ اور مجدد الف ثانی وغیرہ کھڑے ہیں ۔ علم الکتاب تاریخِ تصوف میں ایک اہم ، فکر انگیز کتاب ہے ۔ درد کے ہاں صوفیانہ واردات اور مذہبی فکر مل کر ایک ایسے نظام کو سامنے لاتے ہیں جس میں تفکر اور تجربہ مل کر ایک ہوگئے ہیں ۔

بنیادی طور پر تصوف کا منصب تہذیبِ نفس اور اصلاحِ فرد ہے ۔ اسی لیے اس میں دو پہلو ہمیشہ نمایاں رہے ہیں ـــ ایک احترام و عظمتِ انسان اور دوسرا اخلاق ۔ ان دونوں سے معاشرے میں ایک ایسا توازن قائم ہو جاتا ہے کہ انسانی و معاشرتی رشتے گہرے اور مربوط ہو جاتے ہیں ۔ تصوف کے ذریعے انسانی اعمال کا چشمہ فرد کے باطن سے پھوٹتا ہے اسی لیے فرد کی زندگی میں وسیع المشربی ، بے لوثی اور ایثار پیدا ہو جاتے ہیں ۔ وہ لوگ جو تصوف پر فراریت کا الزام لگاتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ تصوف نے ہمیشہ دورِ زوال میں مقبولیت حاصل کی ہے اور اس کے ثبوت میں زوالِ بغداد اور زوالِ دہلی کی مثال پیش کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اس دور میں تصوف ہی نے انسان کے زخموں پر مرہم رکھ کر اسے نیا حوصلہ دیا اور اس کی زندگی میں نئے معنی اور نیا مقصد پیدا کر کے اس زوال کی مٹا دینے والی ہستی سے بچا لیا ۔ اگر اٹھارویں صدی میں تصوف یہ کام نہ کرتا تو مسلم معاشرہ زوال کی دلدل سے باہر نہیں نکل سکتا تھا ۔ درد کا دور دیکھیے ؛ دہلی تباہ حال ہے ، ایک وسیع سلطنت روئی کے گالوں کی طرح اڑ رہی ہے ۔ اخلاقی حالت تباہ ہے ۔ سیاسی و معاشی ابتری نے ہر چیز کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا ہے ۔ انسانی رشتے بے معنی ہو گئے ہیں ۔ شکستگی و افسردگی اور غم و الم نے بد حال کر دیا ہے ۔ اس دور کا فرد ان حالات میں موت کی دعا تو مانگ سکتا تھا لیکن زندگی کی آرزو نہیں کر سکتا

تھا ۔ تصوف نے اس دکھی انسان کو اس ہولناک طوفان میں اپنے سائبان کے نیچے پناہ دی اور اس میں نیا حوصلہ ، زندگی میں نئے معنی و مقصد پیدا کرکے اسے دوبارہ زندہ کر دیا ۔ دورِ زوال میں ذہنی و معاشرتی اختلافات لکڑی کی طرح سخت ہو جاتے ہیں اور متضاد تصورات میں ہم آہنگی ممکن نہیں ہوتی ۔ اس دور میں شاہ ولی اللہ ، خواجہ محمد ناصر عندلیب ، مرزا مظہر جانجاناں اور خواجہ میر درد نے اپنے صوفیانہ طرزِ عمل اور طرزِ فکر سے اس معاشرے کے وجودِ باطنی میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ۔ مرزا مظہر جانجاناں ہندوؤں کی بت پرستی کو تصور شیخ سے مشابہت دیتے ہیں اور ان کے سجدے کو سجدۂ عبودیت نہیں بلکہ سجدۂ تہنیت سمجھتے ہیں ۔ اس دور میں یہ ہم آہنگی تصوف ہی نے پیدا کی اور فروعی اختلافات کو دور کرکے انسانی سطح کو بحال کرنے میں مدد دی ۔ درد اپنے عمل سے ، اپنی فکر سے ، اپنی تصانیف اور شاعری سے یہی خدمت انجام دیتے ہیں :

نظر جب دل پہ کی دیکھا تو مسجودِ خلائق ہے
کوئی کعبہ سمجھتا ہے کوئی سمجھے ہے بت خانہ

بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی ٭ کہ ہمیں تو خدا سے آن بنی

میر درد کا تصورِ شاعری بھی انھی تصورات سے جنم لیتا ہے ۔

درد کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے کہ آدمی اسے اپنا پیشہ بنا لے اور اس پر ناز کرے ۔ وہ شاعری کو انسانی ہنروں میں سے ایک ہنر سمجھتے ہیں بشرطیکہ اسے صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہ کیا جائے ۔ شاعر کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شاعری کو مدح یا ہجو کے لیے استعمال کرے یا دنیا کمانے کے لیے دربدر مارا مارا پھرے ۔[۶۱] درد کے نزدیک شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں ۔[۶۲] کلام موزوں و مربوط ایک عجیب لذت رکھتا ہے جس سے دل کی کلی کھل اٹھتی ہے ۔[۶۳] حرف موزوں و خوش مضمون بالطبع دل میں گھر کر لیتا ہے ۔[۶۴] درد کے نزدیک شاعری ایک نہایت سنجیدہ سرگرمی ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجربات باطنی کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر سننے والے کے دل میں گھر کر لے ۔ اسی لیے انھوں نے شاعری کو مدح و ہجو سے ملوث نہیں کیا اور حال و قال کو شاعری میں ملا کر ایک کر دیا :

شیوہ نہیں اپنا عبث ہرزہ سرائی
کچھ بات کہیں گے جو کوئی کان ملے گا

"میرا قال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے قال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے"۶۵ :

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو ہے میرا آئینہ صفائے سخن

شاعر ایک ایسا نغمہ سرا ہے جو عشق و محبت کی کیفیات کو دردآموز لہجے میں بیان کرتا ہے۔۶۶ اسی کے ساتھ درد نے نے دو باتیں اپنی شاعری کے بارے میں اور کہی ہیں :

(۱) میرے سخن ہائے شیریں ایک ایسا خوانِ نعمت ہے کہ جسے میں نے اہلِ ذوق کے لیے چن دیا ہے۔۶۷

(۲) ایسا گلِ سخن جس میں معرفت و حقیقت موجود ہو ، اس گلزار میں بہت کم یاب ہے۔۶۸

درد نے اسی نقطۂ نظر سے شاعری کی اور اس میں معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے جو اب تک گلزار شاعری میں کم یاب تھے :

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا

اسی لیے درد کی شاعری میں فنی سطح پر ہمیں غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی الٰہی کیفیات و واردات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے ان کے ہاں ، میر کی طرح ، سارا شاعرانہ تجربہ بیان میں نہیں آتا بلکہ تجربوں کا ایک "انتخاب" بیان میں آتا ہے۔ تجربوں کا یہی انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت ان معنی میں کہ ان کا سارا کلام سراپا انتخاب ہے اور کمزوری ان معنی میں کہ ان کے ہاں تجربے کی وہ "بھرپوریت" نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ تجربوں کے "انتخاب" کی وجہ سے درد کی شاعری کا مطالعہ دو نقطہ ہائے نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ نقطۂ نظر جس کا اظہار انھوں نے خود اپنے تصور شاعری میں کیا ہے اور دوسرا وہ کہ جیسی ان کی شاعری آج ہمیں نظر آتی ہے۔ پہلے مطالعے کے لیے ہمیں ان کی زندگی اور ان کے خیالات کو سامنے رکھ کر مطالعہ کرنا ہوگا اور دوسرے مطالعے کے لیے ہمیں سب کچھ بھول کر صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ درد کا کلام آج ہمیں کیسا لگتا ہے۔ ان کے تجربے آج ہمیں کس حد تک اور کس طور پر متاثر کرتے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے۔

انسانی فطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے اور عشق اُردو غزل کی روح ہے۔ اس عشق کی دو نوعیتیں ہیں —— ایک مجازی ، دوسری حقیقی۔ مجازی

عشق وہ ہے جس میں ایک انسان دوسرے گوشت پوست کے انسان سے محبت کرتا ہے۔ اس عشق میں احساسِ جسم موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چھپی ہوئی آرزو عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ جب وصلِ محبوب حاصل ہو جاتا ہے تو اس میں وہ شدت اور تڑپ باقی نہیں رہتی جو کوہکن سے پہاڑ کھدواتی ہے۔ یہ عشق عارضی ہے۔ دوسرا عشق حقیقی ہے جس میں عشق بے لوث ہوتا ہے۔ اس میں وصل کی تڑپ، اضطرار کی کیفیت اور سرشاری تو وہی ہوتی ہے لیکن وصل جسمانی کی آرزو نہیں ہوتی۔ یہ عشق خدا سے کیا جاتا ہے۔ اس عشق میں عاشق کا قلب ماسوا سے خالی ہو جاتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو صوفیہ کا راستہ اور منزلِ مقصود ہے اور جسے عشق حقیقی کا نام دیا جاتا ہے۔ بعض صورتوں میں عشق کا سفر عشقِ حقیقی سے شروع ہوتا ہے لیکن عام طور پر اس کی پہلی سیڑھی عشق مجازی ہے جسے ''المجاز قنطرۃ الحقیقت'' کے الفاظ سے ادا کیا جاتا ہے اور مرشد اس عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتا ہے۔ اسی عشق سے انسان حقیقت کو دریافت کرتا ہے، اس کا ادراک و شعور حاصل کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر جذبۂ عشق تو ایک ہی ہے لیکن اس کے روپ مختلف ہیں۔ جب جذبۂ عشق کا اظہار کیا جاتا ہے تو انسانی زبان میں اس کے لیے الفاظ و علامات ایک ہی ہوتے ہیں۔ اسی لیے شاعری میں عشق مجازی و حقیقی کا اظہار ایک ہی طرح سے کیا جاتا ہے۔ یہی صورت حافظ و سعدی کی شاعری میں ملتی ہے اور یہی صورت درد کے ہاں نظر آتی ہے۔ جب درد کی شاعری کو ان کی زندگی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے تو ان کی شاعری میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگتا ہے اور جب دوسرے پہلو سے دیکھا جاتا ہے تو اس میں مجاز کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر ''شراب'' عشقِ حقیقی کا اشارہ بن کر ''شرابِ معرفت'' بن جاتی ہے اور ''پیرِ مغاں'' ''مرشدِ کامل'' بن جاتا ہے۔ مولانا حالی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں میر درد کے خالص مجازی اشعار کی، حقیقت و معرفت کے نقطۂ نظر سے، تشریح کرکے یہ بات واضح کی ہے کہ مجاز و حقیقت کے پیرایۂ بیان کی سطح ایک ہے۔ اسی لیے حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے اور مجاز میں حقیقت۔ خود درد نے، جیسا کہ ان کے تصورِ شاعری سے واضح ہے، اس میں گلزارِ معرفت کے پھولنے پر زور دیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری وجودِ باطنی اور تجربات و واردات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علم الکتاب میں ''گفتگوئے موحدانہ بر استعاراتِ شاعرانہ'' کے تحت شاعری میں اپنے اسی صوفیانہ نقطۂ نظر کا جواز

پیش کیا ہے ۔

شاعری درد کے لیے ایک قسم کی عبادت ہے ۔ وہ شاعری اسی طرح کرتے ہیں جیسے مذہبی عبادت کو انہماک و خلوصِ دل سے ادا کرتے ہیں ۔ یہی وہ خلوص ہے جو ان کے کلام کو احساس و فکر اور اظہار کی سطح پر آئینے کی طرح صاف و شفاف بنا دیتا ہے ۔ درد کے لیے تصوف ''برائے شعر گفتن خوب است'' کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس جذبۂ عشق کا اظہار ہے جس سے وہ سرشار ہیں اور ان تجربات کا اظہار ہے جن سے وہ خود گزرے ہیں ۔ ذرا دیر کو اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے ، تو باقی اشعار میں درد کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات ہمیں نظر آئیں گے جو اس دور تک کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نہیں ملتے ۔ عشق حقیقی ان کی شاعری کا غالب جذبہ ہے ۔ میر کے ہاں بھی تصوف ہے اور بہت ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا غالب جذبہ نہیں ہے ۔ درد کے ہاں صوفیانہ فکر ، جذبے کی چمک اور تجربے کی گرمی کے ساتھ مل کر اس طرح جلوہ نما ہوتی ہے کہ ان سے پہلے کسی اور شاعر کے ہاں اس طرح بیان میں نہیں آئی ۔ اسی تخلیقی عمل میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے ۔ اگر درد کے اشعار میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری کے دریا میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور میر کے مقابلے میں دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے ۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے وہ اُردو زبان کے بڑے شاعر ہیں لیکن میر یا غالب کی طرح آفاقی شاعر نہیں ہیں ۔

درد کے تصورِ عشق کے مطابق عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت بخشتا ہے ۔ عشق ہی انسانی علتوں کا طبیب ہے ۔ عقل عاجز ہے اور عشق رسا ۔ جب عشق کی حکمرانی قائم ہوتی ہے تو انسانی اقدار پروان چڑھنے لگتی ہیں ۔ امام غزالی اور مولانا روم نے عقل پر عشق کی حکمرانی قائم کی اور اسے نظامِ تصوف کا بنیادی مسئلہ بنا دیا ۔ یہی تصوف کی پہلی منزل ہے ۔ درد اسے طرح طرح سے اپنے اشعار میں بیان کرتے ہیں :

باہر نہ آ سکی تو قیدِ خودی سے اپنی
اے عقلِ بے حقیقت دیکھا شعور تیرا

یا رب یہ کیا طلسم ہے ادراک و فہم یاں
دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے

جس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا

درد کے ہاں عشق ہی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ۔ یہی لذت اور یہی جذب ہے :

اے درد چھوڑتا ہی نہیں مجھ کو جذبِ عشق
کچھ کہربا سے بس نہ چلے برگِ کاہ کا
عشق ہرچند سدا جان مری کھاتا ہے
پر یہ لذت تو وہ ہے جی ہی جسے پاتا ہے

صوفیہ عقل کو بے کار نہیں سمجھتے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام صرف عشق ہی انجام دے سکتا ہے ۔ درد کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ اگر تصوف کے نقطۂ نظر سے درد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو وہ سارے تصورات ، جو تصوف میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ، درد کے ہاں صفائی فکر و اظہار کے ساتھ اس طور پر ملیں گے کہ اس سے پہلے اُردو شاعری میں اس طور پر بیان نہیں ہوئے ۔ یہی ان کی شاعری کی انفرادیت ہے ۔

درد کے نزدیک عشق مجازی ''مرشد'' کی محبت کا نام ہے ۔ یہ عشق مجازی مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ ''عشقِ مجازی کہ جو عشقِ حقیقی تک پہنچا دیتا ہے وہ مرید کے لیے عشقِ پیر ہے ۔''[٦٩] ''علم الکتاب'' میں کئی جگہ درد نے اسی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے ۔ جب درد کہتے ہیں :

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا
اپنے نزدیک باغ میں تجھ بن
جو شجر ہے سو نخلِ ماتم ہے

تو وہ ''عشقِ پیر'' میں جلتے ہوئے دل کی آواز سناتے ہیں ۔ درد کے اشعار کو اس زاویے سے دیکھیے تو ان میں کیفیتِ عشق کا رنگ بدل جاتا ہے ۔ ایک بزرگ نے جب میر درد کے مندرجہ ذیل دو شعر یہ کہہ کر سنائے کہ ان میں رسولِ خدا ؐ کے معراج پر جانے اور اس کے بعد فراق و ہجر کی پوری داستان چھپی ہوئی ہے تو ہمیں ان میں نئے معنی اور نئی وسعتوں کا پتا چلا حالانکہ ہم اب تک ''بوسہ بہ پیغام'' کی لذت اور قربت و دوری کے عشقیہ پہلو ہی سے لطف اندوز ہوتے رہتے تھے :

مدت سے وہ تپاک تو موقوف ہو گئی　　اب گاہ گاہ بوسہ بہ پیغام رہ گیا

گھر تو دونوں پاس ہیں لیکن ملاقاتیں کہاں
آمد و رفت آدمی کی ہے پہ وہ باتیں کہاں

درد کی صوفیانہ فکر میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں ۔ یہی امتزاج ان کی شاعری میں ملتا ہے :

متفق آپس میں ہیں اہلِ شہود
درد آنکھیں دیکھ باہم ایک ہیں
عیشِ کثرت میں دیدِ وحدت ہے
قید میں درد با فراغ ہوں میں
وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیے
ہووے کب وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جاں گو دو ہیں پر ہم ایک ہیں

جب یہ پردے اٹھ جاتے ہیں تو ترک کی منزل آتی ہے اور عاشق فکرِ جہاں سے بے نیاز ہو جاتا ہے ۔ یہی فقر کی اصل دولت ہے ۔ اسی سے استقلال اور مقصدِ حیات پیدا ہوتا ہے اور خلوت و جلوت ایک ہو جاتے ہیں :

اپنے تئیں تو کام کچھ خرقہ و جامہ سے نہیں
درد اگر لباس ہے دیدۂ عیب پوش
زنہار ادھر کھولیو مت چشمِ حقارت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے
آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جدا ہوں

درد نے کثرت سے صوفیانہ تصورات اور اصطلاحات مثلاً حقیقت و مجاز ، عشق و عقل ، قلب و نظر ، ذکر جلی و خفی ، دلِ زندہ و دلِ مردہ ، جبر و اختیار ، خلوت در انجمن ، سفر در وطن ، فنا فی اللہ ، جزو و کل ، مکان لامکان ، فنا و بقا ، بے ثباتی و بے اعتباری ، عینیت ، وجود و انا ، خودی ، وحدت و کثرت ، توکل و فقر وغیرہ کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے ۔ لیکن یہ سب تصورات جذبے کے ساتھ مل کر درد کے تجربے کا حصہ بن کر آتے ہیں اسی لیے اثرانگیز ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
موجود پوچھتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیاں ہنوز

اے درد مثلِ آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیرونِ در تو اپنی قدم گہ ہی نہیں
نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگاہ ہوتے ہیں
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں
اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ
مانندِ فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اس قسم کے اشعار بڑی تعداد میں درد کے اُردو کلام میں ملتے ہیں ۔ ان کی رباعیاں تو عام طور پر تصورات تصوف ہی کو بیان کرتی ہیں ۔ درد نے چونکہ غزل میں ، جہاں ایک شعر دوسرے شعر سے معنی و مفہوم کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے، اپنے تصوراتِ تصوف پیش کیے ہیں اس لیے ان میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو مولانا روم اور مولانا جامی کی مثنویوں میں ملتا ہے لیکن اگر درد کے اشعار کو نظامِ تصوف کی تلاش میں مرتب کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں تسلسل و ربط کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ''موت'' کا تصور ہی لیجیے ۔ موت انسانی فکر کا سب سے بڑا مسئلہ رہی ہے ۔ اقبال کی تخلیقی قوت کا سرچشمہ بھی یہی ہے ۔ درد کے ہاں ہمیں اس تصور میں ایک ایسا ارتقا نظر آتا ہے جہاں اس مسئلے کو صوفیانہ سطح پر حل کیا گیا ہے ۔ پہلے یہ شعر پڑھیے :

مانندِ حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا
آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

یہاں موت محض ایک سوال ہے ۔ ایک الجھن ہے لیکن اگر انسان خدا میں گم ہو کر وجودِ مطلق سے پیوست ہو جائے تو پھر وہ ابدی زندگی سے ہم کنار ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے درد کے ہاں مرگ کا احساس ہمیں ڈھاتا نہیں ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کا شعور عطا کرتا ہے ۔ درد کو چل چلاؤ کا شدید احساس ہے لیکن اسی کے ساتھ : ع ''جب تلک بس چل سکے ساغر چلے'' کہہ کر وہ زندگی کا اثبات بھی کرتے جاتے ہیں :

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
میرا حدوث آخر جا ہی بھڑا قدم سے

یہاں زندگی موت پر غالب آ جاتی ہے :

نہ پوچھو کچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈنے جس کو سو وہ ہی آپ ہو بیٹھے
گر دیکھیے تو مظہرِ آثارِ بقا ہوں
اور سمجھیے جوں عکس مجھے محوِ فنا ہوں

درد کی شاعری ایسے پُر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناواقفیت کی بنا پر، تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہلِ تصوف، اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر، سر دھنتے ہیں۔ ان اشعار کا مقابلہ ولی، مظہر اور میر و سودا کے اس نوع کے اشعار سے کیجیے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اُردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا۔

اسی صوفیانہ اندازِ نظر سے درد کے ہاں عظمت انسان کا تصور پیدا ہوتا ہے جو طرح طرح سے ان کی شاعری میں ابھرتا ہے۔ عظمتِ انسان درد کی فکر کا بنیادی تصور ہے۔ یہی وہ تصور ہے جو آگے چل کر غالب اور اقبال کی شاعری میں جلوہ گر ہوا۔ یہ چند شعر دیکھیے :

باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتوں کا بھی مقدور نہ تھا
جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سنا تجھ میں سو انسان میں دیکھا
انساں کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل یاں
بازی کہاں، بساط پہ گر شاہ ہی نہیں
باغِ جہاں کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر یار ہیں تو ہم ہیں، اغیار ہیں تو ہم ہیں
ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

درد کی شاعری میں ہمیں ایک سوچنے اور تفکر کرنے والے ذہن کا گہرا

احساس ہوتا ہے ۔ یہ احساس ہمیں اس دور کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا ۔ درد کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے جب کہ میر کے ہاں فکر احساس کے تابع ہے۔ اسی سے ان دونوں شاعروں کی انفرادیتیں جنم لیتی ہیں ۔ اُردو شاعری میں یہی وہ فکری رجحان ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں ابھر کر ایک نئے عروج سے ہم کنار ہوتا ہے۔ اگر درد اور غالب کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ہمیں غالب کے ہاں وہی اندازِ فکر اور رویہ ملے گا جو درد کا تخلیقی رویہ ہے ، اسی لیے درد اور غالب کے لہجے ، آہنگ ، الفاظ اور امیجری میں بڑی مماثلت دکھائی دیتی ہے ۔ خواجہ میر درد اُردو شاعری میں اسی فکری رجحان کے قافلہ سالار ہیں ۔ یہی اُردو شاعری کی صوفیانہ روایت ہے اور انھی معنی میں درد صوفی شاعر ہیں :

ہوں قافلہ سالارِ طریقِ قدما درد
جوں نقش قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

درد کی صوفیانہ شاعری کے سلسلے میں یہ رائے ہم نے ان اشعار کو سامنے رکھ کر قائم کی ہے جن میں تصوف اور صوفیانہ تصورات واضح طور پر بیان ہوئے ہیں اور پندرہ سو اشعار پر مشتمل درد کے دیوانِ اُردو میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے۔ لیکن ان اشعار کے علاوہ ایسے اشعار بھی ہمیں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن کا رخ واضح طور پر عشقِ مجازی کی طرف ہے ۔ صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں درد کے یہ اشعار ایک عام قاری کی توجہ اپنی طرف اس لیے زیادہ مبذول کراتے ہیں کہ ان میں عشقیہ تجربہ اس زبان میں اور اس سطح پر بیان ہوا ہے جس کے علامات و کنایات سے ہم پہلے سے واقف ہیں ۔ اسی لیے جب ہم درد کی کوئی غزل پڑھتے ہیں تو ، علامات و اصطلاحات سے ناواقفیت کی بنا پر ، صوفیانہ اشعار ہمارے ذہن کو اس طور پر گرفت میں نہیں لیتے جس طرح مجازی رنگ عشق کے اشعار اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں ۔ اسی لیے درد کی شاعری کے بارے میں ہم یہ رائے قائم کر لیتے ہیں ، جس کا اظہار سب سے پہلے خود راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون[۲۰] میں کیا تھا کہ درد عشقِ مجازی کے شاعر ہیں ۔ اس نوع کے اشعار میں جو والہانہ پن (Passion) ہمیں محسوس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار ہم سے ، بغیر کسی پردے کے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں ۔ حالانکہ صوفیانہ اشعار میں تفکر اور تجربہ دونوں مل کر آئے ہیں لیکن ان کو سمجھنے یا ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک ذرا سی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے ۔ اب ہم درد کے اس حصۂ شاعری کا مطالعہ

کریں گے جس میں عشق کی نوعیت مجازی ہے ، حالانکہ بالآخر یہ سوتا بھی دوسرے سوتے سے مل کر درد کی شاعری کے دریا کو پاٹ دار کر دیتا ہے۔

اہل تحقیق درد کے حالاتِ زندگی میں کسی عشق کی داستان نہ پا کر عقلِ قیاس کے طوطا مینا اڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسے عشقیہ اشعار کسی کی تیغ نظر کے گھائل ہوئے بغیر نہیں کہے جا سکتے۔ ان میں کھرے عشقیہ تجربات بیان ہوئے ہیں۔ اصل بات یہ نہیں ہے کہ درد نے کسی انسانی ہستی سے عشق کیا یا نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان کے ہاں جو عشقیہ تجربات اور قلبی واردات شعر کے سانچے میں ڈھلے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے؟ ایک حسّاس انسان اور بڑے شاعر کے لیے عشق کے ایک لمحے کا تجربہ ، تخلیقی سطح پر وہ کام کر سکتا ہے جو ایک عام انسان کو ساری عمر عشق کرنے سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس عشقیہ تجربے کا رخ ان کی شاعری میں میر جیسا ہے اور میر جیسا ہوتے ہوئے بھی میر جیسا نہیں ہے۔ اس تجربے کو سمجھنے کے لیے پہلے درد کے یہ دس پندرہ شعر پڑھیے :

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

کچھ ہے خبر بھی تجھ کو کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
عاشق تری گلی میں کئی بار ہو گیا

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

تو بن کہے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا

شب تک جو ہوا تھا وہ ملائم
اپنا بھی تو جی پگھل گیا تھا

میں سامنے سے جو مسکرایا
ہونٹ اس کا بھی درد ہل گیا تھا

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

چلیے کہیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اکیلے
گوشہ نہ ملے گا کوئی میدان ملے گا
عرق کی بوند اس کی زلف سے رخسار پر ٹپکی
تعجب کی ہے جا گہ یہ پڑی خورشید پر شبنم
یوں تو ہے دن رات میرے دل میں ہی اس کا خیال
جن دنوں اپنی بغل میں تھا سو وہ راتیں کہاں
صورتوں میں خوب ہوں گی شیخ گو حورِ بہشت
پر کہاں یہ شوخیاں ، یہ طور ، یہ محبوبیاں
آگے ہی بن کہے تو کہے ہے نہیں نہیں
تجھ سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہیں نہیں
کہا میں جب ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیارے
لگا تب کہنے پر قندِ مکرر ہو نہیں سکتا
وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں برچھیاں ہیں کہ پار ہوتی ہیں
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آ شتابی کہ رات جاتی ہے
جی کی جی ہی میں رہی بات نہ ہونے پائی
ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے پائی
وہ دخترِ رز کہ چھلتی پھرے ہے جہان کو
کہتے ہیں درد پاس بھی اک رات رہ گئی

اب یہ چند شعر بھی پڑھیے :

بر میں مرے وہ سیم بر آیا نہیں ہنوز
مقصود میرے دل کا بر آیا نہیں ہنوز
جوں جوں وہ کٹے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
پھر چھیڑیے اور باتیں منا کیجیے اس سے
اگر بے حجابانہ وہ بت ملے غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
آ پھنسوں میں بتوں کے دام میں یوں
درد یہ بھی خدا کی قدرت ہے
یا تو وہ راتیں تھیں یا تو یہ دلوں کا پھیر تھا
ہاتھ اب لگتے نہیں تب پاؤں دبوایا کیے
واشد کبھو تو درد کے بھی ساتھ چاہیے
ہمدِ قبا سے کھول لک اے گلبدن گرہ

میں کہاں اور خیالِ بوسہ کہاں
منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے

ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے　　الغرض تو بہ تو دکھانا ہے

تو چونکتا عبث ہے کسی بات کے لیے
میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
یوں ہی تمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
ہر دن خراب پھرتے تھے جس رات کے لیے

میر درد کا یہ عشقیہ تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں عشق کی نوعیت نہ صرف مجازی ہے بلکہ عاشق کی آرزوئیں ، اس کے احساسات و جذبات اپنے اضطراب و بے قراری کے ساتھ موجود ہیں ۔ یہاں احساسِ جسم بھی ہے اور خواہشِ جسم بھی ۔ بر میں سیم بر کو لانے ، بندِ قبا کھولنے ، منہ سے منہ بھڑانے اور پاؤں دبانے کا اظہار کھل کر ہوا ہے ۔ یہ عشق اس سے کیا جا رہا ہے جس کے طور اور محبوبیاں حور بہشت سے بڑھ کر ہیں ۔ لیکن یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر درد اظہارِ عشق احتیاط کے ساتھ ذرا دب کر کر رہے ہیں ۔ ان کا عشق میر کے عشق کی طرح بے محابا نہیں ہے ۔ ان کے ہاں عشق میں مایوسی و ناکامی کا نہیں بلکہ لذتِ دید کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی محبوب عورت ہے :

دل تجھے کیوں ہے بے کلی ایسی　　کون دیکھی ہے اچپلی ایسی
خون ہوتا ہے دل کا یاں آہ　　مہدی پاؤں میں کیا ملی ایسی

درد کے ہاں مشکل سے دو چار شعر میں سبزہ و خط کا ذکر آیا ہے ۔ اسی لیے ان کے جذباتِ عشق فطری ہیں ۔ ان کے ہاں ہجر کی آزمائش بھی ہے اور اضطراب و بے قراری بھی ، قول و قرار کی باتیں بھی ہیں اور چھیڑ چھاڑ بھی ۔ لیکن ان سب باتوں کے باوصف ان کے عشق میں وصل و قربت کا احساس زیادہ ہے ۔ میر کی طرح درد ناکامیوں سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے ہاں عاشق کے مسکرانے سے محبوب کا ہونٹ بھی ہل جاتا ہے ۔ اسی لیے درد کا تجربہ میر کے غم انگیز تجربے سے مختلف عشقیہ تجربہ ہے ۔ اس سطح پر درد کی کمزوری یہ ہے کہ وہ عشق کے سارے تجربے بیان نہیں کرتے بلکہ تجربوں کا انتخاب بیان کرتے ہیں ۔ میر چونکہ عشق کے ہر چھوٹے بڑے ، ادھورے اور پورے تجربے کو بیان کر دیتے ہیں اسی لیے میر کے ہاں احساس و جذبہ کا دریا متلاطم ہے جب کہ درد کے ہاں جذبات میں ٹھہراؤ اور سکون ہے ۔ درد کو اپنی محترم شخصیت کا احساس

ہے اسی لیے وہ اظہارِ عشق میں ڈرتے اور دبتے سے نظر آتے ہیں ۔ درد کے اشعار
میں نشتریت تو ہے لیکن یہ نشتریت اسی لیے میر جیسی نہیں ہے ۔ میر مجنون
عاشق ہیں لیکن درد با ہوش عاشق ہیں ۔ میر اپنے غمِ عشق کو ، فنی اثر کی
سطح پر ایک نئے قسم کے نشاط میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔ درد کے عشق میں ،
مجازی رنگ کے باوجود ، حقیقی رنگ شعر کے مزاج میں ویسے ہی چھپا ہوا ہے
جیسے میر کے صوفیانہ اشعار میں عشق مجازی موجود ہے ۔ یا یوں کہیے کہ درد
کے مجاز میں حقیقت ویسے ہی چھپی ہوئی ہے جیسے میر کی حقیقت میں مجاز چھپا
ہوا ہے ۔ درد کی شاعری کا عاشق ناکام ، آوارہ اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ
اس کے عشق میں محبوب کی طرف سے جوابِ عشق کا جذبہ کارفرما ہے ۔ درد کا
محبوب ہرجائی نہیں ہے ۔ اس کی بھی ایک سطح اور شخصیت ہے ۔ وہ بھی باہوش
ہے ۔ میر کے ہاں سلیقے سے نبھنے کی وجہ عاشقِ زار ہے جب کہ درد کے ہاں
عشق میں عاشق و معشوق دونوں شریک ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود عشقِ مجازی
کی سطح پر درد میر سے چھوٹے شاعر ہیں ۔ ان کی اصل انفرادیت تو اس میں ہے
کہ انھوں نے صوفیانہ تجربات کو شاعری میں اس طور پر سمویا کہ تفکر اور
جذبہ موثر اظہار کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا ۔ انھوں نے اُردو شاعری
میں اپنے فکری اندازِ نظر اور فلسفہ و فکر کے اظہار سے ایک ایسی روایت کو
جنم دیا جو اُردو شاعری میں ایک نئی چیز تھی اور جس میں کوئی دوسرا اس
دور میں ان کا شریک نہیں ہے ۔ اس اندازِ فکر نے آئندہ دور میں اُردو شاعری
کو ایک نیا رخ دیا ۔

یہ تھے میر درد کی شاعری کے دو رخ لیکن ان دونوں رخوں میں ایک ہی
شخصیت اور اس کے مخصوص و منفرد مزاج کا رنگ موجود ہے ۔ میر درد کا
کلام سراپا انتخاب ہے ۔ اسے پڑھ کر ایک صاف و شفاف آئینے کا احساس ہوتا
ہے جس میں خواجہ میر درد کی شخصیت ، سیرت اور مزاج کی لطافت جلوہ نما
ہے ۔ میر درد نے اپنے فکری و جذباتی تجربوں کو جس انداز ، جس سادگی و
صفائی اور لطافت و نفاست سے بیان کیا ہے اس نے ان کی شاعری کو روشن کر دیا
ہے ۔ درد کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں فکر و معنی کا رشتہ لفظوں
کے ساتھ پورے طور پر قائم ہے ۔ اسی ہم آہنگی سے ان کے ہاں ایک منفرد طرز
اور لہجہ پیدا ہوا ہے ۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو دو مصرعوں میں ایسی سادگی ،
صفائی و پرکاری سے بیان کر دیتے ہیں کہ وہ اس سطح پر میر کے ساتھ کھڑے
نظر آتے ہیں ۔ ان کے ہاں فارسی عربی الفاظ و تراکیب بھی خاصی تعداد میں

موجود ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے یہ راستے کا کانٹا نہیں بنتے بلکہ طرزِ شعر میں جذب ہوکر ایک جان ہو جاتے اور شعر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک مقصد بھی موجود ہے لیکن یہ مقصد شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اظہار کا بناؤ سنگھار، اہتمام اور فنِ شعر کے لوازمات بھی جزو شاعری بن کر آئے ہیں۔ درد رنگینی کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا طرز ان کے نثر کی طرح سادگی، صفائی و پاکیزگی لیے ہوئے ہے۔ اس سادگی میں اکثر وہ سطح پیدا ہو جاتی ہے جہاں نظم و نثر کی سرحدیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور جسے سہل ممتنع کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی　　ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
قصہ زلف یار کیا کہیے　　ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ
ہم نہ کہتے تھے منہ نہ چڑھ اس کے　　درد کچھ عشق کا مزا پایا
دشمنی میں سنا نہ ہووے گا　　جو ہمیں دوستی نے دکھلایا
دل زمانے کے ہاتھ سے سالم　　کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو　　آ شتابی کہ رات جاتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا　　کچھ تمہارے بھی دھیان پڑتی ہے

خواجہ میر درد کا یہ نارمل لیکن بے اختیار سا طرز اپنے اندر مخصوص قسم کی شگفتگی رکھتا ہے۔ اس میں ہلکا سا جذباتی اثر بھی شامل ہے اسی لیے وہ دل پر اثر کرتا ہے۔ اسی مخصوص طرز کی وجہ سے میر درد کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے ہم سب پہلے سے واقف ہیں:

وائے ناکامی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا
دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کرّوبیاں
رولدے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمرِ رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے
تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

ان اشعار میں لفظوں کی در و بست ، سادگی و صفائی کے ساتھ انسانی تجربے کا وہ پہلو بھی موجود ہے جس سے ہر زمانے اور ہر دور کے انسان کو واسطہ پڑتا ہے ، اسی لیے یہ شعر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ اس طرز ادا کے خمیر میں اثر موسیقی بھی موجود ہے لیکن یہ موسیقی پر شور نہیں ہے بلکہ تنے ہوئے تار سے اوپر اٹھتی ہوئی دھیمی لے اس میں سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر پڑھیے :

مثل نگیں جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم رو سیاہ جاتے رہے نام رہ گیا

ایک تو ہوں شکستہ دل تس پہ یہ جور یہ جفا
سختی عشق واہ واہ ، جی نہ ہوا ستم ہوا

اوروں سے تو ہنستے ہو نظروں سے ملا نظریں
ایدھر کو نظر کوئی پھینکی بھی تو دزدیدہ

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

یہاں ہمیں طبلے ، تالی اور سرنگی کی ملی جلی لے ، تال کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے جس نے ان کے جوہر شاعری اور طرز ادا کو ایک پر اثر آہنگ دیا ہے ۔

میر درد کی زبان وہی ہے جو میر و سودا کی زبان ہے ۔ جیسے میر و سودا کی زبان کے بہت سے الفاظ آج متروک ہوگئے یا بدل گئے ہیں ، وہی صورت درد کی زبان کے ساتھ ہے ۔ مثلاً درد کے ہاں کبھو ، تئیں ، کنے ، ٹک ، لت ، ہیں گے ، تجھ سوا ، ان نے ، دیکھوں ہوں ، انھوں کی ، ہوجیو ، لے ڈوبیاں ، پائیاں ہیں وغیرہ الفاظ اور فعل و ضمیر ملتے ہیں ۔ ان چند بدلی ہوئی یا متروک صورتوں کے علاوہ میر درد کی زبان ویسی ہی صاف و شستہ زبان ہے جو آج بولی جاتی ہے ۔ درد نے محاورہ و روزمرہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن انھوں نے میر کی طرح خالص عوام کی زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے الفاظ اور محاورہ و روزمرہ استعمال کیے جو عوام و خواص میں یکساں طور پر رائج تھے ۔ اسی لیے ان کی زبان یکساں و ہموار ہے ۔

میر درد نے بہت کم کلام چھوڑا ہے اور وہ بھی کم و بیش تمام تر صنف غزل میں ہے ۔ دوسری صنف جس میں ان کا کلام ملتا ہے رباعی ہے اور جن کی مجموعی تعداد ۷۰ ہے ۔ رباعی میں ان کی فکر زیادہ واضح اور مربوط انداز میں

ابھری ہے ۔ وہ غزل کی طرح رباعی کے بھی ایک اہم شاعر ہیں ۔ اتنے کم کلام کے باوجود ان کا نام میر و سودا کے ساتھ اس لیے لیا جاتا ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں وہی کام کیا ہے جو میر و سودا نے کیا ۔ درد جہاں ''طریقِ محمدی'' کے ''اول المحمدیین'' ہیں وہاں میر و سودا کی طرح اُردو زبان کے بھی 'کلاسیک' ہیں ۔ اپنے کلام کی ضخامت کے باوجود قائم ، سوز وغیرہ اس درجے پر نہیں آتے ۔ اگلے باب میں ہم انھی شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۲۔ آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۵۶ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۳۔ رسالہ ہوش افزا : خواجہ ناصر عندلیب (قلمی) ، ورق ۹۶ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۴۔ ''قصر عرفاں زیں سبب آمد حسابِ رحلتش'' کے الفاظ ''قصرِ عرفاں'' سے ۱۱۹۷ برآمد ہوتے ہیں ۔

۵۔ خواجہ محمد ناصر عندلیب نے رسالہ ہوش افزا (ورق ۹۴ ب) میں ''حج کی غرض سے'' جانا لکھا ہے اور ساقی خاں مصنف مآثر عالمگیری نے جلد دوم ص ۱۴۱ پر ''وطن واپس چلے گئے'' کے الفاظ لکھے ہیں ۔

۶-۷۔ رسالہ ہوش افزا : ورق ۹۶ ۔

۸۔ مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خاں (ترجمہ از محمد ایوب قادری) جلد دوم ، ص ۷۳۶ — ۳۳۹ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ع ۔

۹۔ ''نکات الشعرا'' : محمد تقی میر ، ص ۳۰ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔ اور مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم مرتبہ ، مظہر محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ — ۱۴۵ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۱۰۔ خواجہ میر درد کی تصنیف ''علم الکتاب'' (ص ۱۳۷) میں یہ قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے :

در وجود آمد چوں ذاتِ آں ولی
شد کمالاتِ امامت زو جلی
سالِ تاریخش مرا الہام شد
''وارثِ علم و امامین و علی''

۱۱۰۵ھ

۱۱- "سال وصال آن . . . خواجہ محمد ناصر مهدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود" رسالہ خواجہ میر درد ـــ "درد دل" مطبع کبیری سہسرام ۱۲۶۶ھ -
۱۲- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۳ -
۱۳- قطعات تاریخ (قلمی) : سناتھ سنگھ بیدار ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی أردو پاکستان ، کراچی -
۱۴- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۲۳۲ ، مطبع کبیری ، سہسرام ۱۲۶۶ھ -
۱۵- قطعاتِ تاریخ (قلمی) : سناتھ سنگھ بیدار ، ص ۹ -
۱۶- درد دل : خواجہ میر درد ، نور ۲۱۶ ، ص ۱۸۸ -
۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۴۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۹- ایضاً : ص ۱۰۳ -
۲۰- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، نالہ ۲۸۹ ، ص ۵۸ -
۲۱- نالۂ درد : نالہ ۳۷ ، ص ۷ - ۲۲- مجموعۂ نغز : ص ۲۴۰ -
۲۳- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی أردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲۴- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۸۰ ، اورینٹل کالج میگزین ، لاہور -
۲۵- نکات الشعرا : ص ۵۴ - ۲۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -
۲۷- گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۲۸- آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۱۷ -
۲۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۳۰- جام جہاں نما : شوق رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت ، سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، حاشیہ ص ۳۶ ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۳۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹۲ ، ۹۳ -

۳۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ع -
۳۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۷ ، ۷۸ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ -
۳۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۳۵- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، ص ۲ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
۳۶- نالۂ درد : ص ۶ -
۳۷- ''سی و نہ سال بودہ کہ صحیفۂ واردات تسوید کردہ -'' نالۂ درد : ص ۲ -
۳۸-۳۹- علم الکتاب : ص ۹۱ - ۴۰- علم الکتاب : ص ۲ -
۴۱- علم الکتاب : ص ۹۵ - ۴۲- ایضاً : ص ۳ تا ۸ -
۴۳- ''سی صد و چہل و یک نالہ موافق اعداد اسم ناصر دارد -'' نالۂ درد : ص ۷۰ -
۴۴- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۴۵- دیوانِ درد اُردو : مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -
۴۷- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۹ع -
۴۸- ایضاً : ص ۳۹ -
۴۹- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۴۰ع -
۵۰- دو تذکرے (جلد اول) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۵۱ ، پٹنہ بہار ، ۱۹۵۹ع -
۵۱- دستور الفصاحت : حکیم احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -
۵۲- علم الکتاب : ص ۸۵ - ۵۳- ایضاً : ص ۸۵ و ۸۶ -
۵۴- نالۂ درد : ص ۴۷ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ، ۱۳۱۱ھ -
۵۵- علم الکتاب : ص ۸۹ -
۵۶- ۵۷- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ : جلد اول ، ص ۹۰۹ — ۹۱۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۴ع -

۵۸- خواجہ میر درد : ڈاکٹر وحید اختر ، ص ۸۳ و ۸۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۷۱ع -
۵۹- برعظیم پاک و ہند میں ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (ترجمہ ہلال احمد زبیری) - ص ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۷ع -
۶۰- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۱۰۹ -
۶۱- نالۂ درد : ص ۹ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ع -
۶۲- شمع محفل : ص ۲۸۳ -
۶۳- ایضاً : ص ۱۸۳ -
۶۴- آہ سرد : ص ۱۲۳ -
۶۵- ایضاً : ص ۱۲۳ -
۶۶- آہ سرد : ص ۸۸ -
۶۷- نالۂ درد : ص ۳۶ -
۶۸- دردِ دل : ص ۲۰۸ -
۶۹- آہ سرد : خواجہ میر درد ، آہ ۸۱ ، ص ۸۵ -
۷۰- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مضمون ''آدھا شاعر'' ص ۱۶۲ تا ص ۱۹۰ ، مشتاق بُک ڈپو ، کراچی ۱۹۶۷ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۳-۲۵ ''از اتفاقات ورودِ صحیفۂ واردات بحضور پر نور در سال وصال . . . حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود ہم چنیں از تقدیر الٰہی حسن اتفاق اختتام مسودات این ختم التصنیفات امسال ارتحال ایں عاصی پر معاصی فقیر خواجہ میر محمدی المتخلص بہ درد . . . رو نمود ۔ اما خاموشی حسن خاتمہ ، اختتام این شمع محفل در ہمیں شہر صفر ۱۱۹۹ھ یک ہزار و یک صد و نود و نہ ہجری مقدس ظاہرا توام با سکوت خاتمہ بالخیرے انجام ایں درد دل سرو مقدر است ۔''

ص ۲۶ ''در وسطِ جوانی کسبِ علومِ رسمیہ از عقائد و معقولات و اصولِ تصوف وغیرہ ہا بقدر ضرور نمودہ ام ۔''

ص ۲۶ ''ماہے چند از خدمت افادہ مرتبت مفتی دولت مرحوم مغفور بر اکتسابِ فنونِ رسمیہ ہمت گماشت ۔''

ص ۲۹ ''پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی بہ اعزاز و امتیاز بسر می‌برد ۔''

ص ۲۶ء ''از چندے بہ اشارۂ والد بزرگوار دست ازاں کار باز داشتہ بہ سجادۂ طاعت بہ کمال فقر و قناعت می گزرانید ۔''

ص ۲۶ء ''ہنوز عالم جوانی باقی بود کہ دست ازین عالم فانی و بے ثبات کشید و در سنہ بست و نہ سالگی لباس درویشانہ پوشید ۔''

ص ۲۶ء ''سماع من منجالب اللہ است و حق بر ایں امر ہمہ وقت گواہ کہ خود بخود گویندگان می آیند . . . نہ آن کہ فقیر اینہا را می طلبد و شنیدن سرود را چوں دیگراں عبادتہ می فہمد بلکہ ہماں معاملہ نہ انکار می کنم و نہ ایں کار می کنم درپیش است و عقیدۂ من ہماں است کہ عقیدۂ بزرگان من است ۔ اما چوں درین ابتلا حسب مرضی الٰہی گرفتارم ناچار خدا ہم بیامرزد ۔''

ص ۲۶ء ''در علم موسیقی بدرجہ مہارت بود کہ سرآمد سرود سرایاں میاں فیروز خاں از جناب کرامت مآب ایشان نقش درست می کرد ۔''

ص ۲۸ء ''شاہ گلشن در علم موسیقی دخل تمام داشتند ۔''

ص ۲۸ء ''جوانے ست خیلے صاحب فہم و ذکا ۔''

ص ۳۱ء ''چونکہ ایں فقیر طبع موزونے ہم دارد و درد تخلص می کند ایں رباعی بطریق یادگار دریں رسالہ تحریر نمود ۔''

ص ۳۱ء ''بیشتر ازیں رسالہ یعنی اکثر وارد در حضور اقدس جناب امیر المحمدیین حضرت قبلہ گاہی دامت برکاتہ درسنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو ہجری تحریر یافتہ بود ۔''

ص ۳۲ء ''اکثرے از عزیزاں باعث شدند کہ آنچہ تو فوائد و نکات ایں مختصر در خلال مجالس پیش ما بیان می کنی بطریق شرح برنگار . . . و رموزے کہ دریں عبارت موجزست مفصل باظہار در آر . . . و مفید خواص و عوام وا نما . . . بندہ بموجب درخواست ایشان رجوع بجناب ملہم معانی عم نوالہ نمود . . . زیراکہ تحریر متن ہم بطریق ورود بودہ . . . و فقیر از طرف خود بتکلف چیزے افزود نہ نمودہ ۔''

ص ۳۳ء ''چون کلمہ ھوالناصر در ابتدا بر سر مسودہ ہر وارد محرر گشتہ بود و در رسالہ کتاب نیز ہماں قسم داشتہ شد نادر ہر مقام اول

مشہور و مذکور ہمیں اسم سامی و نام نامی شود و چون بموجب حدیث شریف شروع ہر امر بتسمیہ می باید اول ہر وارد کہ جدا جدا وارد گردیدہ و ہر یک مطلب علیحدہ دارد بسم اللہ تحریر نمودہ آمد ۔''

ص ۳۵ ''فارسی ہم خوب می گوید . . . رباعی اکثر می گوید و خوب می گوید ۔''

ص ۳۶ ''ابیات دیوانش قریب ہفصد شعر از نظر گزشتہ ہمگی لب لباب و تمامی انتخاب است ۔''

ص ۳۶ ''رسالہ در علم تصوف مسمی بواردات بر سرایر چند تصنیف کرد کہ متعلق بدیدن است ۔''

ص ۳۹ "دیوانش اگرچہ مختصر است لیکن چون کلام حافظ سراپا انتخاب ۔"

ص ۳۶ ''دیوان ریختہ اش اگرچہ ہزار بیت متجاوز نیست لیکن ہمہ یک دست و احتیاج بہ انتخاب نہ دارد ۔''

ص ۳۷ ''گویند کہ دیوان او ہم مثل دیگر ضخیم بود ، روزے خود متوجہ شدہ قریب یک ہزار و پانصد شعر مع رباعیات انتخاب کردہ باقی را پارہ نمود بہ آب شست ۔ حالا ہرچہ رواج دارد ہماں منتخب دیوان است ۔''

ص ۳۸ ''اے فرزند این کار دیگرالست کار مانیست ۔ اگر ارادہ ما چنیں می بود در وقت خود طریق خویش را مسمی باسم خود چون دیگراں میگرادنیم ۔ ما ہمہ فرزندان در بحر عینیت گم ایم و غریق یک قلزم ۔ نام ما نام محمد ست و نشان ما نشان محمد ۔ محبت ما محبت محمد ست و دعوت ما دعوت محمد صلی اللہ علیہ و علی الہ وسلم ۔ این طریقہ را طریقہ محمدیہ باید گفت کہ ہماں طریق محمد ست علیہ السلام و ما از طرف خود چیزے برآں نیفزودہ ایم ۔ سلوک ما سلوک نبوی ست و طریق ما طریق محمدی ۔''

ص ۳۸ ''علم آنست کہ مصلح علم بود و دافع کسل ، نہ آنکہ بحث و جدل فزاید و در امور دینیہ خلل نمود ۔''

ص ۲۹۷ ''اے صاحبان ادعائے ما ہمین ست کہ ہمہ پیران و مرشدان ما مہدیان خالص بودہ اند ۔ شما از غلطی خود و شراکت نفسانیت خویش در طریقہ واحدہ ایشان تفرق احداث می کنید و اہل حق را کہ باہم متفق اند جدا و مغائر از ہم دیگر می فہمید و چون در شما این خلل تفرق فاسد بسبب امتداد زمانہ و قصور عقل پیدا شدہ بود حق تعالٰی حضرت امیر المحمدیین را بر شما فرستاد تا باز دعوت بطرف ہمان طریقہ واحدہ مہدیہ فرمایند و از کثرت بوحدت جذب نمایند ۔''

ص ۳۰۰-۳۰۱ ''وطن در سفر کہ اشارت از مقام ورائے نفس و آفاق است و در مرتبہ سیر من اللہ فی اللہ رو می نماید ۔ اصطلاح جدیدہ مختص باین فقیر و مسلوک طریقہ مہدیہ است ۔''

ص ۳۰۲ ''قال من موافق حال من است و حال من مطابق قال من است ۔ ہمان در دل دارم کہ بر زبان می آرم ۔''

ص ۳۰۶ ''عشق مجازی کہ بہ عشق حقیقی فائز می گرداند مرید را عشق پیر است ۔''

• • •

قائم ، میر سوز ، میر اثر

قائم چاند پوری اس دور کے ایک ممتاز شاعر ہیں ۔ تاریخِ ادب میں ان کا المیہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جس پر میر و سودا چھا جاتے ہیں اور جن کے سامنے ان سے کم درجے کے کسی شاعر کا چراغ نہ جل سکا ۔ خواجہ میر درد اگر فقر و تصوف کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی انفرادیت قائم نہ کرتے تو ، اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود ، ان کی حیثیت بھی قائم کی سی ہو کر رہ جاتی ۔ قائم سودا کی طرح کے شاعر ہیں لیکن سودا نہیں ہیں ۔ قائم میر کی طرح کے شاعر ہیں لیکن میر نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری میں سودا و میر کے رنگ ِکھل کر اور کُھل کر نکھرے ضرور ہیں لیکن ان رنگوں کے سارے امکانات کا بھرپور اظہار قائم کے ہاں نہیں بلکہ خود سودا و میر کے ہاں ہوا ہے ۔ اسی لیے جب میر و سودا کے ساتھ ہم قائم کا کلام پڑھتے ہیں تو میر و سودا ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور قائم کھڑے رہ جاتے ہیں ۔ اگر 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر ابھرنے والے شعرا کی فہرست سے میر و سودا کو الگ کر دیا جائے تو ''دیوان زادہ'' والے حاتم کے باوجود ، قائم اس دور کے سب سے بڑے شاعر نظر آتے ہیں ۔ لیکن تاریخ کا مطالعہ چونکہ کسی کو اس کے دور سے خارج کرکے نہیں کیا جا سکتا اس لیے قائم کو ہم اس دور کے پس منظر میں میر و سودا کے ساتھ ہی دیکھیں گے ۔

قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/۹۴ - ۱۷۹۳ع) نے خود اپنا نام محمد قیام الدین لکھا ہے[1] اور اس شہادت کی روشنی میں ہر اس تذکرہ نگار کی رائے ، جس نے ان کا نام محمد قائم لکھا ہے ، نہ صرف نا درست ہے بلکہ اس پر بحث کرنا یا بعد کی پانچویں پشت کے افرادِ خاندان کی رائے کو بطور سند[2] پیش کرنا ، محض غلطی ہے ۔ قائم قصبہ چاند پور (ضلع بجنور) کے رہنے والے تھے ۔[3] بچپن میں اپنے بڑے بھائی کے پاس (جن کا تخلص منعم تھا) دہلی آ گئے ۔ یہیں ''خرد سالی'' میں

قائم نے اپنے گھر پر ناجی کو دو تین بار دیکھا تھا۔[۴] قائم نے خود بھی لکھا ہے کہ "آغازِ شعور سے اب تک بادشاہی ملازمت کرکے دار السلطنت دہلی میں گزارا اور مقتضائے طبیعت کے باعث سارا وقت عالی مقدرت شعرا کی صحبت میں بسر کیا۔"[۵] اس سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ دہلی ہی میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ان کا ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ میر نے اپنے تذکرہ 'نکات الشعرا' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں انہیں "جوانے است خیرہ و طیرہ، حسن پرست، نوکر پیشہ"[۶] لکھا ہے۔ "نکات الشعرا" لکھتے وقت خود میر کی عمر تیس سال تھی اور کم و بیش یہی عمر اس وقت قائم کی ہوگی۔ قائم بادشاہ کی سرکار میں توپ خانے میں ملازم تھے[۷] اس زمانے میں میر سوز بھی یہیں ملازم تھے اور اسی لیے میر سوز و قائم میں قربت تھی۔[۸] ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی بغاوت اور خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہوا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں عماد الملک نے، مرہٹوں کی مدد سے، وزارت پر قبضہ کرکے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا[۹] اور عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے تختِ سلطنت پر فائز کر دیا۔ اسی زمانے میں قائم کی ملازمت بھی ختم ہوگئی۔ یہ وہ دور تھا کہ سلطنت کا شیرازہ تیزی سے بکھر رہا تھا اور اہلِ ہنر ترکِ وطن کرکے تیلیوں کی طرح بکھر رہے تھے۔ ملازمت سے الگ ہو کر قائم نے اس فرصت کو غنیمت جانا اور اپنا تذکرہ، جسے انہوں نے "جریدہ احوال سخنورانِ متقدم و حال"[۱۰] لکھا ہے اور جس کا معروف تاریخی نام "مخزنِ نکات"[۱۱] (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) ہے، لکھنے کا ارادہ کیا۔ چونکہ "مخزنِ نکات" ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہوا اس لیے ترکِ ملازمت کا واقعہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں پیش آنا چاہیے۔ لیکن اس زمانے میں بھی وہ دہلی ہی میں رہے۔ نواب نعمت اللہ خاں دہلوی کے بیٹے کی شادی کا قطعہ تاریخ، جس سے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع برآمد ہوتے ہیں، ان کے کلیات میں موجود ہے۔ ایک قطعہ احمد شاہ ابدالی کے دہلی سے چلے جانے پر بھی لکھا ہے جس سے ۱۱۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن تاریخ کی رو سے ابدالی جمادی الثانی ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ع کو دہلی سے رخصت ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع تک قائم دہلی میں تھے۔ اس کے بعد وہ اپنے وطن چاند پور چلے گئے۔ یہاں آ کر بھی وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ یہ زمانہ قائم کی معاشی پریشانیوں کا زمانہ تھا۔ تلاشِ معاش میں وہ بسولی، آنولہ، امروہہ، سنبھل اور مراد آباد گئے جس کا پتا ان کے کلام سے چلتا ہے۔ اس عرصے میں انہیں ایک چھوٹی سی بستی کا قاضی بھی مقرر کیا

گیا لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا ۔ قائم نے ایک قطعے ۱۲ میں اس واقعے کو موضوعِ سخن بنا کر نواب کی توجہ مبذول کرائی :

ایک تو عـالمِ افلاس ، دوم غـربتِ شہـر
تیسرے قـاضی سے جھگڑا کہ یہ ہے سخت عذاب
کیا قضا چھوٹی سی اک بستی کی جس پر کہ کوئی
ننگ رتبے کا سمجھ کر نہیں کرتا پیشـاب
وہ تو چاہے ہے نہ دوں ، میں بھی کہتا ہوں کہ لوں
ایک مردار پہ جوں لڑتے ہیں باہم دو کلاب
جب یہ دکھ آن کے کرتا ہوں میں خدمت میں بیاں
آپ کہتے ہیں تعینـات ہے تیرا محراب

ایک مخمس بھی قاضی کی ہجو میں "کلیاتِ قائم" میں ملتا ہے جس کا ٹیپ کا مصرع "جس دور میں تو قاضی ہو اس دور پہ لعنت" ہے اور تین ہجویہ رباعیاں بھی کلیات میں ملتی ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم۱۳ نے "شاید" کے لفظ کے ساتھ اس قاضی کا نام قاضی عبدالفتاح سنبھلی بتایا ہے ۔ بہرحال ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں یا اس کے بعد ترکِ دہلی کرکے وہ پریشان روزگار رہے اور ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں نواب محمد یار خاں امیر نے ، سودا و سوز کے انکار کرنے پر ، قائم کو ٹانڈا آنے کی دعوت دی اور سو روپے ماہوار تنخواہ پر صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیا ۔۱۴ ٹانڈا آنے سے پہلے قائم بسولی میں تھے ۔ اس وقت فدوی لاہوری ، میر محمد نعیم نعیم ، پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی ، میاں عشرت ہذالی ، حکیم کبیر سنبھلی بھی وہاں موجود تھے ۔۱۵ مصحفی بھی ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع میں قائم کی سفارش پر ٹانڈا آ کر ملازم ہو گئے تھے۱۶ لیکن یہ محفل بھی اس وقت برہم ہو گئی جب مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کیا اور معرکۂ سکرتال (۲۳ فروری ۱۷۷۲ع) میں اسے شکست دے کر روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی تباہی کو موضوعِ سخن بنا کر شاہ عالم ثانی کو "شیطان کا ظل" ، "بھڑوے خبیث خر" اور "شاہ حماقت پناہ" جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے ۔ جب ٹانڈا میں حالات سنبھلے تو قائم پھر واپس آ گئے اور معرکۂ میراں کٹڑہ (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ع) تک یہیں رہے ۔ اس معرکے میں حافظ رحمت خاں شہید ہو گئے ۔ قائم کے ممدوح نواب محمد یار خاں گرفتار ہوئے اور جب رہا ہوئے تو رام پور آ کر دو ماہ کے اندر اندر وفات پا گئے ۔ اب قائم پھر بے یار و مددگار تھے ۔ ۱۱۹۰ھ/۷۷-۱۷۷۶ع

کے لگ بھگ وہ لکھنؤ آئے[17] اور یہیں شاہ کمال ، صاحب مجمع الانتخاب ، ان کے شاگرد ہوئے اور دو تین سال لکھنؤ میں رہ کر نواب احمد یار خاں کے بلانے پر قائم رام پور چلے گئے ۔ قائم آصف الدولہ کے زمانے میں اس وقت پھر لکھنؤ آئے جب شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے فرار ہو کر لکھنؤ آ گئے تھے۔ یہاں قائم نے سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کیا جو کلیات قائم میں موجود ہے ۔ مصحفی[18] نے لکھا ہے کہ لکھنؤ کے دوران قیام میں قائم نے اپنے قدیم دیہات ، ملک اور یومیہ واگزاشت کرانے کی کوشش کی اور آصف الدولہ کے دیوان راجہ ٹکیٹ رائے بہادر سے چاند پور کے عامل کے نام شقہ جات و پروانہ جات حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوگئے ۔ اس کے بعد چاند پور ہوتے ہوئے وہ رامپور چلے گئے اور یہیں ۱۲۰۸ھ/۹۴ - ۱۷۹۳ع میں وفات پائی اور نواب محمد یار خاں کے مقبرے میں دفن ہوئے ۔[19] جرأت نے بھی رباعی مستزاد سے یہی سال وفات نکالا ہے ۔[20]

قائم سودا کے شاگرد تھے لیکن سودا کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے جس کی تصدیق میر کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''مدت تک میاں خواجہ میر صاحب کے گروہ میں داخل رہا ۔''[21] دوسرے تذکروں مثلاً گلشن سخن ، تذکرۂ شورش ، تذکرۂ مسرت افزا ، تذکرۂ میر حسن سے بھی اس بات کی توثیق ہوتی ہے ۔ عشقی عظیم آبادی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مشق شاعری کے آغاز میں اپنے اشعار خواجہ میر درد کے سامنے پیش کیے ۔''[22] لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب محمد تقی میر نے اپنا تذکرہ لکھا ، اس وقت وہ سودا کے شاگرد تھے ۔ میر کے الفاظ یہ ہیں ''اب مرزا رفیع کے ساتھ شامل ہیں ۔''[23] اس زمانے میں جب قائم درد کے شاگرد تھے ، ان کی کسی بات پر ہدایت اللہ خاں ہدایت سے ان بن ہو گئی ۔ قائم نے ایک ہجویہ قطعہ[24] کہا جس میں حضرت درد کو استاد زماں کہہ کر خطاب کیا اور ان سے ہدایت کو سیدھا کرنے کی اجازت طلب کی :

حضرت درد کی خدمت میں جب آ قائم نے
عرض کی یہ کہ اے استاد زماں سنتے ہو
اس ہووے تو ہدایت کو کروں میں سیدھا
واں سے ارشاد ہوا یہ کہ میاں سنتے ہو
راست ہوتے ہیں کسی سے بھی کبھو کج طینت
نہ بنے بھی کہیں شاخ کماں سنتے ہو

شاہ ہدایت نے بھی اس کا جواب دیا اور کہا :

چشم انصاف سے دیکھو تو میاں قائم تم
چاہیے یوں کہ ہدایت کو اب استاد کرو
اور جو کچھ شاعری کا دل میں تمہارے ہو گھمنڈ
کہہ چکے ہم تو غزل ، بارے نہ ارشاد کرو

قدرت اللہ قاسم ، شاہ ہدایت کے شاگرد تھے ۔ اپنے تذکرے[۲۵] میں نہ صرف یہ لکھا کہ قائم کے قطعے کا آخری شعر محمد طاہر غنی کے اس فارسی شعر کا سرقہ ہے :

کج را بتکلف نتواں راست نمودن
کے تیر تواں ساختن از شاخ کمانہا

بلکہ یہ بھی لکھا کہ ''فطری خباثت کی وجہ سے ان (سودا) کی شاگردی سے بھی پہلوتہی کر لی ۔'' سودا نے قائم کا مزاج درست کرنے کے لیے ایک مثنوی لکھی جو آج بھی ''مثنوی در ہجو فوقی'' کے نام سے کلیاتِ سودا میں موجود ہے ۔ سودا کی اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اپنی ''جنگی غزل'' میں سودا کو بکری اور خود کو شیر کہا تھا ۔ سودا نے ہجو سے قائم کی مالش کی اور شعر میں پوچھا :

کون اس میداں میں بکری ، کون شیر
بولیے جلدی سے اب کیجے نہ دیر

جب بات بڑھ گئی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نواب نعمت اللہ خاں کے بیچ میں پڑنے سے صلح صفائی ہو گئی اور سودا نے قائم کا نام نکال کر ایک فرضی نام فوقی ڈال دیا ۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ کلیاتِ سودا کے مخطوطہ برٹش میوزیم میں یہ ہجو موجود ہے جس میں کہیں فوقی کے بجائے قائم درج ہے اور کہیں متن میں فوقی اور حاشیے پر قائم[۲۶] درج ہے ۔ قائم نے ایک قصیدہ بھی سودا کی مدح میں کہا جس میں سودا کو ''افصح الفصحا'' ، پیمبرِ اہلِ سخن'' اور ''سخن پناہا'' کے الفاظ سے مخاطب کیا اور دل کھول کر مدح کی ۔ درد فقیر گوشہ نشین اور سرکار دربار سے بے تعلق تھے ۔ سودا دنیا دار آدمی تھے ۔ یار باش ، مجلسی ، امرا و نوابین کی صحبت کے دلدادہ ۔ سودا کی شاگردی نے قائم کی دو ضرورتیں پوری کیں ۔ ایک شعر و سخن کی اور دوسری دربار و نوابین سے قربت کی ۔ قائم بھی سودا کا ''سا'' مزاج رکھتے تھے اور شعر کو معاشرتی رتبے اور معاش کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے ۔ اسی لیے یہ استادی شاگردی آخر وقت تک قائم رہی اور قائم بار بار سودا کی استادی کا اعتراف کرتے رہے :

قائم تو جی لگا کے نہ کہیو یہ ریختہ ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف
قائم بہ فیضِ صحبتِ سودا ہے ورنہ میں طرحی غزل سے میر کے آنا تھا بر کہیں

سودا کی وفات پر قائم نے قطعہ تاریخ وفات بھی کہا جس سے ان کے گہرے رنج و غم کا پتا چلتا ہے ۔ سودا اور قائم کے اس طویل رشتے کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ قائم کا بہت سا کلام وفات کے وقت سودا کے پاس موجود تھا جو وفاتِ سودا کے بعد ، غلطی سے ، کلیاتِ سودا میں شامل ہو گیا اور جو کلیاتِ سودا کے اس نسخے میں شامل نہیں ہے جو خود سودا کی نگرانی و زندگی میں رچرڈ جونسن کے لیے تیار کرایا گیا تھا ؛ مثلاً قائم کی یہ مثنویات ، حکایات اور اشعار غلطی سے سودا کے کلام میں شامل ہیں[ف] :

۱۔ حکایت : سلف کے زمانے کا تاریخ داں
یہ لکھتا ہے احوال وارفتگاں

(کلیاتِ قائم ، جلد دوم : ص ۱۳۸ - ۱۴۰)

۲۔ حکایت : سنا ہے کہ یک مرد آزادہ طور
جز اپنے نہ رکھتا تھا اسباب اور

(ایضاً : ص ۱۴۰ - ۱۴۱)

۳۔ حکایت : سنا جاتا ہے اک مہوس کا حال
کہ رکھتا تھا نت کیمیا کا خیال

(ایضاً : ص ۱۴۳ - ۱۴۴)

ف۔ شیخ چاند نے اپنی تصنیف "سودا" میں ۱ تا ۷ حکایات اور مثنویوں کی نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ "یہ اشعار حقیقتاً سودا کے نہیں ہیں ۔" (ص ۱۰۸ — ۱۱۱) ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد (۱۹۳۶ع) ۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی انھی سات چیزوں کی نشاندہی کی ہے ۔ (مرزا رفیع سودا ، ص ۵۰۳ - ۵۰۴ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ع) ۔ ڈاکٹر اقتدا حسن مرتب کلیاتِ قائم (مقدمہ ص ۱۸ — ۲۲ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع) نے کلیاتِ سودا کے آٹھ قلمی نسخوں کا جائزہ لے کر قائم کے اس کلام کی نشاندہی کی ہے جو سودا کے کلام میں غلطی سے شامل ہو گیا ہے ۔ ان کی تحقیق سے نہ صرف ۱ تا ۷ کی تصدیق ہوتی ہے بلکہ ۸ - ۹ - ۱۰ کا انھوں نے مزید اضافہ کیا ہے ۔ مطالعۂ قائم کے لیے ہم نے ڈاکٹر اقتدا حسن کا مرتبہ کلیات استعمال کیا ہے ۔ — (ج - ج)

۴۔ مثنوی در ہجو طفل پتنگ باز :

ایک لونڈا پتنگ کا ہے کھلاڑ
ڈور میں اس کی . . . ہیں ہزار

(ایضاً : ص ۱۵۸ - ۱۶۴)

۵۔ مثنوی در ہجو شدت سرما :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

(ایضاً : ص ۱۸۴ - ۱۹۰)

۶۔ مثنوی رمز الصلٰوۃ کی ایک حکایت :

سنا ہے کہ اک مرد اہلِ طریق
نہایت ہی واقع ہوا تھا خلیق

(ایضاً : ص ۲۴۱ - ۲۴۳)

۷۔ مثنوی عشقِ درویش :

الٰہی شعلہ زن کر آتشِ دل
تپ دل دے بہ قدرِ خواہشِ دل

(ایضاً : ص ۲۹۵ - ۳۳۶)

ان کے علاوہ یہ چیزیں بھی کلیاتِ سودا میں شامل ہوتی رہی ہیں :

۸۔ تضمین بر غزل امیر خسرو :

شیخ تو نابود ہووے یا ترا پندار نیست
بت کدہ ویران ہو یا ہوں برہمن یک بار نیست

(ایضاً : ص ۵۱ - ۵۳)

۹۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے (۹ شعر) :

نخل اُمید کیوں کہ ہمارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگ کاہ سبز

(کلیاتِ قائم ، جلد اول : ص ۸۲ - ۸۳)

۱۰۔ ایک شعر :

ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا (ایضاً : ص ۹)

سودا کی طرح قائم بھی جلد بھڑکنے والا تیز مزاج رکھتے تھے ۔ سودا عام طور پر ہجو میں پہل نہیں کرتے تھے ۔ فدوی لاہوری ، ندرت کاشمیری ، میر

ضاحک ، فاخر مکین ، محمد تقی مرثیہ گو وغیرہ کی جو ہجویات سودا نے لکھی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جوابی ہجویں ہیں ۔ خود قائم کے بارے میں سودا کی ہجو بھی جوابی ہجو ہے ۔ لیکن قائم کے لیے کسی بات پر غصہ آ جانا ہجو کے لیے کافی جواز تھا ۔ ہجویات میں قائم جلد گالی پر اُتر آتے تھے ۔ قاضی کی جو ہجویات کلیاتِ قائم میں موجود ہیں ان میں غصے کے ساتھ فحش الفاظ کے استعمال سے قائم کے مزاج کی تیزی اور شدت کا پتا چلتا ہے ۔ جب ناراض ہوئے تو محمد تقی میر کو ایک رباعی میں ''میر خمیر'' لکھ دیا اور ان کے ''سید'' ہونے کے بجائے ''نانبائی'' ہونے کی طرف اشارہ کیا ۔ قائم کے مزاج میں اس دور کے نوجوانوں کی طرح دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں ۔ ایک حسن پرستی اور دوسرا تصوف کی طرف میلان ۔ میر نے ان کی حسن پرستی[۲۷] کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ درد سے ان کی عقیدت اور مشورۂ سخن تصوف کی طرف میلان کا پتا دیتا ہے ۔ قائم کی طویل مثنوی ''رمز الصلٰوۃ'' بھی خواجہ میر درد کے رسالے ''اسرار الصلٰوۃ'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ جب جوانی گزر گئی اور زمانے کا سرد گرم چکھ لیا تو بالآخر قائم نے درویشی اختیار کر لی ۔ مصحفی نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع کے لگ بھگ انھیں لباس درویشی میں دیکھا تھا ۔[۲۸] یکتا[۲۹] اور شاہ کمال[۳۰] نے بھی یہی لکھا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ''بسیار آدم بامزہ ، اہلِ درد ، متواضع ، خلیق ، مہذب صورت ، پاکیزہ سیرت''[۳۱] کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ قائم کو بھی سودا کی طرح امراء کی صحبت اور ان کا توسل پسند تھا ۔ ایک طرف یہ معاشی ضرورت تھی اور دوسری طرف معاشرے میں عزت و احترام کا سبب تھا ۔ قصیدہ گوئی میر کی مجبوری تھی ۔ یہ سودا کا فطری میلان تھا ۔ یہی میلان قائم کے مزاج میں بھی نظر آتا ہے ۔ قائم فارسی عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے اور فنونِ سخنوری میں باکمال تھے ۔[۳۲] قائم نے میر و سودا کی طرح کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی اور میر کی طرح ایک تذکرہ بھی لکھا لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ اس دور کے ممتاز شاعر ضرور ہیں لیکن سودا ، میر اور درد کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم چاند پوری کی تصانیف دو ہیں ۔ ایک ''کلیاتِ قائم''[۳۳] اور دوسری ''مخزنِ نکات'' ۔ کلیاتِ قائم ان کی ساری شاعری پر مشتمل ہے جس میں ۷۰۴ غزلیات ، ۹۹ اُردو رباعیات ، ۲ مستزاد رباعیاں ، ۳۲ قطعات ، ۴ متفرقات ، ۷ مخمسات ، ۲ مسدسات ، ۱ ترجیع بند ، ۱۳ قصائد ، ۱۱ حکایات ، ۱۲ مختصر مثنویاں ، ۳ طویل مثنویاں ، ۳ سلام ، ۴ مراثی کے علاوہ فارسی کی ۲۲ غزلیات ،

۴ رباعیات ، ۳ قطعات اور ایک سلام بھی شامل ہیں - قائم کے کلام کا تجزیہ اور شاعری کا مطالعہ آگے آئے گا ۔

''**مخزن نکات**''[۳۴] شمالی ہند کے تین ابتدائی تذکروں میں سے ایک ہے ۔ میر کا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں ، گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع میں اور قائم کا تذکرہ مخزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا ۔ خواجہ اکرم نے قطعہ تاریخ لکھا جس کے الفاظ مخزن نکات سے ۱۱۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں :

قائم رکھے ہمیشہ خدا تیرے نام کو
کرنے سے ذکر خیر کے ہے موجب نجات
تاریخ اِس کتاب کی میں نے کی جب تلاش
پیر خرد نے مجھ سے کہا ''مخزن نکات''[۳۵]

لیکن اندرونی شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے یہ تذکرہ بیاض کی صورت میں ، بہت پہلے مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ۔ مخزن نکات کے دیباچے میں ، جیسا کہ ''در ذیل این بیاض'' کے الفاظ سے ظاہر ہے ، اسے بیاض ہی کہا ہے ۔ قائم نے شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع) سے دو تین مرتبہ اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی وفات کو دس سال ہو گئے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مضمون کے حالات قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھے ۔ اسی طرح شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ع) کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کی وفات کو سات سال ہوگئے ہیں ۔ گویا ان کے حالات بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھے ۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ قائم نے یہ تذکرہ بصورت بیاض ۱۱۵ھ/۱۷۴۴ع کے لگ بھگ لکھنا شروع کیا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں جب وہ ملازمت سرکار سے الگ ہوئے اور انھیں فرصت ملی تو اس کام کو ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل کیا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے کرتے رہے ۔ میر درد کے ذیل میں قائم نے ان کی ایک تصنیف ''واردات'' کا ذکر کیا ہے ۔ واردات ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں لکھی گئی ۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ میر درد کے حالات ۱۱۷۲ھ میں لکھے یا درد کے حالات میں واردات کا اضافہ اس سال کیا ۔ امتیاز علی خاں عرشی نے ایسے مزید ثبوت بہم پہنچائے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم اس تذکرے میں ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ع تک اضافے کرتے رہے ۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ''کتاب کا دیباچہ ، بجز نام کے ، آغاز تصنیف بیاض کے وقت کا ہے اور خاتمہ ، جس میں

مصنف نے انقلابِ سلطنت کا ذکر کیا ہے، ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔"۳۶ اس اعتبار سے، جہاں تک سالِ آغاز کا تعلق ہے، یہ وہ تذکرہ ہے جو میر کے تذکرے سے پہلے لکھا جانا شروع ہوا اور قائم کا یہ دعویٰ کہ "اس وقت تک شعرائے ریختہ کے ذکر و بیان میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور ابھی تک کسی شخص نے اس فن کے سخنوروں کے حالات میں ایک سطر بھی نہیں لکھی"۳۷ اسی آغاز اولیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

قائم نے اپنے تذکرے کی تالیف میں کئی ماخذ سے استفادہ کیا ہے۔ ان میں سے ایک ماخذ "بیاضِ طالب" ہے۔ قائم نے دکنی شاعر محقق کا ایک شعر اسی بیاض کے حوالے سے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے۔۳۸ "بیاضِ طالب" پر ہم سودا کے ذیل میں پہلے اظہار خیال کر چکے ہیں۔ دوسرا ماخذ "بیاضِ عزلت" ہے جس کا ذکر بھید کے ذیل میں ان الفاظ میں آیا ہے کہ "یہ دو شعر میر عبدالولی کی بیاض میں ان کے نام سے لکھے ہوئے مجھے ملے۔"۳۹ اس بیاض کا ذکر بھی ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ قائم نے ان دونوں بیاضوں سے دکن و گجرات کے شعرا کے سلسلے میں استفادہ کیا۔ تیسرا ماخذ خانِ آرزو کا تذکرۂ "مجمع النفائس" ہے جس کا حوالہ قائم نے شرف الدین علی پیام کے ذیل میں ان الفاظ میں دیا ہے کہ "اس کے حالات من و عن خانِ آرزو کے تذکرے میں داخل ہیں۔"۴۰ ان کے علاوہ قائم نے اس دور کے ان تمام اہلِ ذوق سے استفادہ کیا جن کے پاس کسی شاعر کے حالات اور انتخاب کلام موجود تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ نکات الشعرا، تذکرہ ریختہ گویاں اور مخزن نکات میں بہت سے شعرا کے حالات و انتخابِ کلام میں یکسانیت ہے۔ اس کا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ان تذکرہ نویسوں نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا لیکن اخلاقی جرأت۴۱ کی کمی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہیں کیا۔ لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے جن اہلِ ذوق حضرات سے مختلف شعرا کے حالات اور کلام جمع کیا وہ ایک تھے اور انھوں نے اپنی یادداشتوں اور بیاضوں سے ایک سا کلام اور ایک سے حالات ان کو الگ الگ دیے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جیسے "بیاضِ عزلت" سے میر اور قائم دونوں نے استفادہ کرکے میر میراں بھید اور میر عبداللہ تجرد کے ایک سے اشعار اپنے اپنے تذکروں میں دیے اسی طرح میر محتشم علی خاں حشمت کا کلام جس ماخذ سے لیا وہ بھی ایک تھا۔ یہی صورت بیدار، تمکین، آفتاب رائے رسوا اور میر گھاسی وغیرہ کے ترجموں میں نظر آتی ہے۔ یکساں

انتخاب کے پیش نظر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میر ، گردیزی اور قائم نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا بلکہ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب تذکرہ نگاروں کا بنیادی ماخذ ایک تھا ۔ قائم نے جب اپنا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا تو عاقل نے ، جو پنجاب کے رہنے والے اور مرزا رفیع سودا کے دوست تھے ، بڑی محنت سے ان کے لیے شاعروں کا کلام جمع کیا ۔ قائم نے خود اعتراف کیا ہے کہ اگر عاقل اس طور پر میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ تذکرہ مرتب کرنا ممکن نہ ہوتا ۔[۴۲] عاقل نے تذکرۂ قائم کے لیے کلام انھی ذرائع سے جمع کیا ہوگا جن کے پاس یہ موجود ہوگا اور انھی ذرائع سے میر اور گردیزی نے بھی جمع کیا ہوگا ۔ اس صورت میں حالات و انتخاب ِ کلام کی یکسانیت ایک فطری امر ہے ۔ یہی وجہ ان مماثلتوں کی ہو سکتی ہے جو ہمیں میر و قائم کے تذکروں میں نظر آتی ہیں ۔ ان کا نامعلوم ماخذ بھی ایک ہوگا ۔

''مخزن نکات'' اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے ۔ اسپرنگر نے اسے ہندوستانی ادب کی ابتدائی تاریخ کی سب سے زیادہ قیمتی تصنیف کہا ہے ۔[۴۳] اس تذکرے میں ذہانت کی وہ تیزی تو نہیں ہے جو ہمیں میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں نظر آتی ہے لیکن یہاں ہمیں زیادہ غیر جانبداری نظر آتی ہے ۔ قائم نے ، میر کی طرح ، اپنے گروہ کے شعرا کی نہ بے جا طرف داری کی اور نہ مخالفین کی پگڑی اچھالی بلکہ سب کے بارے میں متوازن رائے دی ہے ۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ''اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا لیکن وہاں ایک بھی شاعر مربوط پیدا نہ ہوا''[۴۴] شعرائے دکن کو ''بے رتبہ'' لکھا ہے لیکن قائم نے ان کی شاعری کے نامانوس الفاظ کو زبان ِ دکن کے موافق کہہ کر درست بتایا ہے اور ان کے بارے میں یہ متوازن اور صحیح رائے دی ہے :

> ''اسلوب ِ سخن کے جاننے والوں سے پوشیدہ نہیں کہ عبداللہ قطب شاہ کے عہد سے لے کر بہادر شاہ کے عہد تک جن لوگوں نے ریختہ کے اشعار کہے ہیں ان کے کلام کی بندش بہت مربوط و معقول ہے حالانکہ اکثر لوگوں نے غیر مانوس الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن چونکہ (یہ الفاظ) زبان دکن کے مطابق صحیح اور درست ہیں ، ہر شخص کے دل میں اتر جاتے ہیں ۔''[۴۵]

دکنی شعرا کو یہ صحیح مقام ، قائم سے پہلے اور قائم کے بعد بھی ، شمالی ہند کے کسی تذکرہ نویس نے نہیں دیا ۔

قائم نے ''مخزن نکات'' میں شعرا کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلے

طبقے میں ان شعرا کو رکھا ہے جو قدیم ہیں اور انھیں ''شعرائے متقدمین'' کہا ہے ۔ دوسرے طبقے کے شعرا کو ''سخنوران متوسطین'' کا نام دیا ہے جس میں شمالی ہند کے ابتدائی دور کے ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو عہد محمد شاہی سے تعلق رکھتے ہیں اور جن میں زیادہ تر ایہام گو ہیں ۔ یہ سب شعرا قائم سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں ۔ تیسرے طبقے کو ''شعرائے متاخرین'' کا نام دیا ہے اور اس میں اپنے چھوٹے بڑے معاصر شعرا کا ذکر کیا ہے ۔ ''مخزن نکات'' اُردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کرکے ہر طبقے کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں ۔ میر نے اپنے تذکرے میں نہ شعرا کو میلانات کے اعتبار سے طبقوں میں تقسیم کیا اور نہ کسی قسم کی ترتیب کا خیال رکھا ۔ قائم نے اپنے تذکرے میں طبقات کی تقسیم کا خاص طور پر التزام کیا اور تذکرہ نویسی کو ایک نیا رخ دیا جس کا اثر آئندہ دور کے تذکروں مثلاً طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق ، تذکرہ شعرائے اُردو از میر حسن ، طبقات الشعرائے ہند از کریم الدین و فیلن ، طبقات سخن از عشق و مبتلا میرٹھی وغیرہ پر بہت واضح ہے ۔ یہی انداز محمد حسین آزاد نے ''آب حیات'' میں اختیار کیا اور یہی روش 'شعرالہند' میں عبدالسلام ندوی اور 'گل رعنا' میں عبدالحی نے اختیار کی ادبی تاریخ نویسی کا احساس سب سے پہلے 'مخزن نکات' نے پیدا کیا ۔ 'مخزن نکات' میں مختلف طبقات کے شعرا کی خصوصیات کے مطالعے سے ہر دور کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ مثلاً پہلے طبقے کے شعرا غیر مانوس الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے زمانے میں رائج اور مستند تھے ۔ ان کا کلام شاعرانہ حیثیت سے ، غیر مانوس الفاظ کے باوجود ، مربوط ہے ۔ دوسرے طبقے کے شعرا الفاظ تازہ کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور ان پر ایہام گوئی کا اتنا گہرا اثر ہے کہ شاعری بلاغت کے مرتبے سے گر گئی ہے ۔ تیسرے طبقے کے شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا طرز کلام فارسی شاعری کی طرح ہے ۔ اسی لیے ان کی شاعری میں سارے شعری صنائع بدائع استعمال میں آتے ہیں ۔ یہ شعرا فارسی ترکیبات کو اردوئے معلیٰ کے محاورے کے موافق ، جن سے کان مانوس ہیں ، استعمال کرتے ہیں ۔ یہی وہ رجحان ہے جس کی پیروی خود قائم اور ان کے معاصرین کر رہے ہیں ۔ اُردو شاعری کو تین طبقات میں تقسیم کرتے وقت قائم کے سامنے کوئی روایت نہیں تھی ۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس اولیت کی اہمیت کو وہی لوگ جانتے ہیں جنھوں نے زندگی میں کوئی ایسا کام کیا ہو جو اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا ۔

''مخزن نکات'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جلوس عالمگیری کے ۴۴ ویں

سال (۱۱۱۲ھ/ ۱ - ۱۷۰۰ع) ولی دکنی ، سید ابوالمعالی کے ہمراہ دہلی آئے تھے اور شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات بھی ہوئی تھی جنھوں نے ولی کو زبانِ ریختہ میں شعر کہنے کا مشورہ دیا تھا اور تعلیماً یہ مطلع موزوں کر کے ولی کے حوالے کیا تھا[36] :

خوبیِ اعجازِ حسنِ یار گر انشا کروں
بے تکلف صفحہ کاغذ یدِ بیضا کروں

''مخزنِ نکات'' اپنی نوعیت کا ایک منفرد تذکرہ اور اٹھارویں صدی عیسوی کی اُردو شاعری کا ایک اہم اور بنیادی ماخذ ہے ۔

قائم چاند پوری کا ذکر سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے اور انھیں قادرالکلام اور پُرگو شاعر کہا ہے ۔ ان کا کلیات ۱۹۶۵ع میں پہلی بار لاہور سے شائع ہوا ۔[37] ۱۹۶۳ع میں ان کا دیوانِ غزلیات دہلی سے شائع ہوا تھا ۔[38] کلیات اور دیوان دونوں کا متن انڈیا آفس لائبریری کے نسخے پر مبنی ہے ۔ ۱۹۰۳ع میں سید حسین بلگرامی[39] نے اور ۱۹۰۵ع میں حسرت موہانی نے[50] دیوانِ قائم کے الگ الگ دو انتخاب شائع کیے تھے ۔ کلیات کی اشاعت کے بعد اب قائم کی شاعری کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔

میر و سودا کی طرح قائم بھی کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں ، لیکن کسی ایک صنفِ سخن میں بھی وہ میر و سودا سے ممتاز نہ ہو سکے ۔ قصیدہ و ہجو میں وہ سودا سے اور غزل میں وہ میر سے کم ہیں ۔ ان کے اچھے سے اچھے شعر پر میر کے شعر کا گمان گزرتا ہے ۔ وہ شعر میر کا سا ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن میر کا نہیں ہوتا ۔ قائم کا کلیات میر و سودا سے ضرور لگا کھاتا ہے لیکن جوشِ جذبات اور زورِ کلام میں وہ ان استادوں تک نہیں پہنچتے ۔ ان کے ہاں وہ آہنگ ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے اور وہ مزاج بھی ہے جو مدح و قدح میں سودا سے قریب لے جاتا ہے لیکن ان کے آہنگ میں نہ وہ کیفیت ہے اور نہ ان کے تجربوں میں وہ گہرائی ہے جو میر کو میر بناتی ہے ، اور نہ ان کے قصائد و ہجویات میں وہ شان اور تیزی ہے جو سودا کے قصائد و ہجویات کی جان ہے ۔ سودا کے شاگرد کی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ قصیدہ ہونا چاہیے تھا لیکن یہاں بھی مدح و مبالغہ کا وہ زور اور تخیل و مضمون آفرینی کی وہ شان نہیں ہے جو سودا کا کمال ہے ۔ قائم کسی خاص موضوع کے ساتھ اپنی شخصیت کی وحدت کا احساس نہیں دلاتے اور نہ غزل کے علاوہ کسی اور صنف میں پھلتے ہیں اس لیے سارے کلیات میں ، جہاں نظر ٹھہرتی

ہے ، وہ غزل ہے ۔ قائم نے غزل میں خود کو اسی انداز میں پیش کیا جس طرح میر کر رہے تھے لیکن غزل میں تخلیقی سطح پر میر کو پیچھے چھوڑ جانا قائم کی صلاحیت سے بڑی بات تھی ۔ قائم اسی دور میں زندگی گزارتے ہیں جس میں میر نے زندگی بسر کی ۔ غم روزگار سے وہ بھی میر کی طرح پریشان حال رہے ۔ انتشار ، فساد ، خانہ جنگی ، احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی غارت گری کو انھوں نے بھی میر کی طرح دیکھا اسی لیے ان کے ہاں بھی میر کا سا انداز ملتا ہے جو ان کی شاعری کو پُر اثر بنا دیتا ہے ۔ اگر میر و سودا کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو قائم اس دور کے بہترین شاعر قرار دیے جا سکتے ہیں ۔ ان کی غزل میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جنھیں شاہ حاتم نے اپنی شاعری میں پیدا کیا تھا ۔ شاہ حاتم کے ساتھ اگر قائم کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو وہ شاہ حاتم کی شاعری کے مزاج اور اس کے امکانات کو بڑھانے ، انھیں زیادہ واضح اور بہتر طور پر تصرف میں لا کر مکمل کرنے والے شاعر ہیں ۔ وہ ادھورے تجربات ، جو شاہ حاتم کے کلام میں نظر آتے ہیں ، قائم کی شاعری میں مکمل ہو جاتے ہیں ۔ میر و سودا نے بھی اپنی شاعری میں یہ کام کیا لیکن انھوں نے اس کے علاوہ اور بھی کئی امکانات کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ۔ کچھ کو خود مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی دائمی مہر ثبت کر دی اور کچھ کو ادھورا چھوڑ کر آنے والوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ قائم نے بھی شاہ حاتم کی شاعری کے امکانات کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ چند ادھورے امکانات کو اپنی شاعری میں ابھارا لیکن قائم کا المیہ یہ ہے کہ ان امکانات کو بھی میر و سودا نے ، ان کی اپنی ہی زندگی میں ، اپنے تصرف میں لا کر انھیں بھی مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی ۔ اس طرح قائم اپنے دور کو بڑا بنانے میں تو پورے طور پر شریک ہیں لیکن میر و سودا کی طرح خود بڑے نہیں بن سکے ۔ صرف بڑے شاعر ہی ایک بڑے دور کو جنم نہیں دیتے بلکہ بڑے دور میں ایسے شاعروں کا ہونا بھی ضروری ہے جو بڑے شاعروں کا سا کام کرتے نظر آئیں ۔ قائم میر و سودا کے دور میں یہی کام کرتے ہیں ۔ وہ میر ، سودا اور درد کے بعد اس دور کے سب سے ممتاز شاعر ہیں ۔ قائم کے ہاں اسی لیے وہی انفرادیت نظر نہیں آتی جو میر ، سودا اور درد کے ہاں ملتی ہے ۔ وہ اپنے دور کے دو بڑے شاعر میر و سودا کی آواز کے دائرۂ کشش میں رہتے ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت کو ایک نارمل سطح پر لے آتے ہیں ۔ اسی لیے ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، قائم اس دور کے ممتاز شاعر ہوتے ہوئے بھی منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم مزاج تو سودا کا سا رکھتے ہیں لیکن اپنے دور کے حالات اور زندگی کی ظلمتوں سے متاثر ہو کر رنگ سخن میر کا اختیار کرتے ہیں ، اسی لیے جذبہ و احساس کی ترجمانی کے باوجود ان کی غزل میں غیر شعوری طور پر سودا کی سی معنی آفرینی اور مضمون تازہ کی تلاش کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ وہی صورت ہے جو شاہ حاتم کے ہاں بھی نظر آتی ہے ۔ اسی وجہ سے قائم کے ہاں ، شاہ حاتم کی طرح ، خیال و احساس گھل کر ایک جان نہیں ہوتے اور ان کے شعر میں ، میر و سودا کے مقابلے میں ، ایک کمی کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم کے تخلیقی مزاج میں سودا و میر دونوں موجود ہیں لیکن میر و سودا کے مزاج کا تضاد قائم کی تخلیقی شخصیت کو ایک اکائی نہیں بننے دیتا ۔ جیسے ان کی کئی حکایات اور مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہو کر برسوں سودا کی کہلاتی رہیں اسی طرح ان کی غزل کے بہت سے اشعار کلیات میر میں ملا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا دشوار ہوگا ۔ یہی چیز قائم کو اپنے دور میں سودا و میر سے بلند تر نہیں ہونے دیتی ۔ میر جس تجربے سے گزرتے ہیں قائم بھی اسی تجربے سے گزرتے ہیں ۔ لیکن میر کے ہاں یہ تجربہ مکمل ہو کر ایک اکائی بن جاتا ہے ۔ لوگ قائم کا شعر بھول جاتے ہیں اور میر کا شعر یاد رہ جاتا ہے ۔ اس بات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں ۔ قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

ہوس سے ہم کیسا تھا عشق اول   وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

اب میر کا شعر پڑھیے :

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا   سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

قائم کے ہاں پہلے مصرعے میں جھول ہے ۔ پھر پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے میں معنوی سطح پر وہ ربط بھی نہیں ہے جو میر کے شعر میں محسوس ہوتا ہے ۔ قائم کا دوسرا مصرع میر کے دوسرے مصرعے سے زیادہ جان دار ہے لیکن دونوں مصرعے مل کر ایک وحدت نہیں بنتے ۔

قائم کے یہ دو شعر دیکھیے ۔ اس تجربے سے ہر عاشق اور ہر شاعر گزرتا ہے :

ہزار بسات بناتا ہے گھر میں یوں قائم
پہ جب ہو سامنے اس کے گویا زبان نہیں
سو بات کہوں پر اس کے آگے
گویا منہ میں زبان نہیں ہے

قائم کے ان اشعار میں جو تجربہ بیان ہوا ہے میر جب اسی تجربے کو بیان کرتے

ہیں تو یہ تجربہ شعر میں اس طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے کہ سننے والے کے گونگے جذبات کو زبان مل جاتی ہے ۔ میر کے ہاں قائم کی طرح ادھورے پن کا احساس نہیں ہوتا ۔ میر اس تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

کب ہوئی صبح ، کب شام ہوئی　　عمر اپنی قصوں میں تمام ہوئی

اب میر کا یہ شعر پڑھیے :

صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے　　عمر یوں ہی تمام ہوتی ہے

یہاں بھی قائم کے ہاں ادھورے پن کا اور میر کے ہاں ایک مکمل وحدت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم کا ایک اور شعر پڑھیے :

یہ جانتا میں نہیں ہوں کہ دل ہے کیا قائم
پر اک خلش سی رہے ہے مدام سینے میں

اور اب میر کا یہ شعر دیکھیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

یہاں بھی احساس و اظہار کی سطح پر ، میر کے مقابلے میں ، قائم کے ہاں ادھورا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ میر اپنے تجربے کو احساس و اظہار کی سطح پر ایک اکائی بنا کر مکمل کر دیتے ہیں اور اس تجربے پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ لوگ میر کو یاد رکھتے ہیں اور قائم کو بھول جاتے ہیں ۔ لیکن جہاں قائم اپنے تجربے کے اظہار میں میر کی سطح پر آ جاتے ہیں وہاں قائم کا شعر ایک اکائی بن کر میر کا شعر بن جاتا ہے ۔ مثلاً یہ شعر سنیے :

ہوس ہے عشق کی اہلِ ہوا کو ہم تو میاں
سنے سے نام محبت کا زرد ہوتے ہیں

لیکن اس سطح پر بھی وہ میر تو ہو جاتے ہیں یا میر جیسے ہو جاتے ہیں لیکن میر سے ممتاز اور الگ نہیں ہوتے ۔ یہی اس دور میں قائم کا المیہ ہے ۔ قائم کے کلام میں وہ بیشتر خصوصیات موجود ہیں جو الگ الگ سودا و میر کے ہاں ملتی ہیں ۔ ان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ میر و سودا کے دور میں پیدا ہوئے ورنہ

ان کا دور ایک الگ دور کہلاتا ۔ حاتم کے بعد قائم کا کلام پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے حاتم کے شعری امکانات کو پورا کر دیا ہے ۔ قائم کے بعد میر و سودا کا کلام پڑھیے تو وہ قائم کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا معلوم ہوتے ہیں جنھوں نے قائم کے شعری امکانات کو مکمل کر دیا ۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن شعری روایت کے ارتقا و مزاج کی مناسبت سے قائم کو حاتم کا شاگرد ہونا چاہیے تھا اور سودا کو قائم کا لیکن چونکہ زمانی و تاریخی اعتبار سے ایسا نہیں ہے اس لیے تاریخِ ادب میں قائم کی وہ حیثیت قائم نہیں ہوتی جو میر و سودا کی ہے ۔

دیوانِ قائم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں دو قسم کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن میں ایک مصرع عام طور پر اتنا خوبصورت ، جان دار اور چھکتا بولتا ہوتا ہے کہ صرف وہی ایک مصرع پڑھنے والے کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں پھیکا اور کمزور سا نظر آتا ہے ۔ یہ وہی ادھورے پن والی بات ہے جو ہمیں قدم قدم پر قائم کے اشعار میں محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر و سودا کے مقابلے میں قائم ایک مصرعے کے شاعر ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ردیف ''ے'' سے ہم نے یوں ہی چُن لیے ہیں :

قائم نہیں یہ سختیِ دوراں دو روز بیش
کرتا ہے کیوں گلہ تو غمِ روزگار سے

کاہے کو رکھیے زمانے سے تمتع کی اُمید
بخت دیتا نہیں جس کو یہ ہنر دیتا ہے

بجھا نہ جل کے کوئی لعلِ آتشیں سے ترے
کسی کے دل میں الٰہی یہ آگ جا نہ کرے

کھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
کیا بلا اس جوان پر آئی

ہر قدم کوئے بتاں کارگہِ مینا ہے
دیکھیو بچ کے سنبھالے ہوئے ہوشیاری سے

مے نہ جس روز میسر ہو کوئی بنگ کا قرط
کچھ نہ کچھ شغل بھلا ہوئے ہے بیکاری سے

جنوں کے ہاتھ سے گو ناتواں ہوں
گریباں تک تو میری دسترس ہے

دل ڈھونڈنا سینے میں مرے بوالعجبی ہے
اک ڈھیر ہے یاں راکھ کا اور آگ دبی ہے
لگ کے پھر دل نہ چھوٹے جس سے ٹک لاگ لگے
گر یہی کچھ ہے محبت تو اسے آگ لگے

ان اشعار میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے ایک جان نہیں ہوا ہے ۔ اظہار کی سطح پر دونوں مصرعوں میں مزاج کا ایک چھپا ہوا باریک سا فرق محسوس ہوتا لیکن دوسری قسم کے اشعار بھی قائم کے ہاں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جہاں دونوں مصرعے ایک جان ہو جاتے ہیں اور یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے کر اس کی زبان کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا
ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصر دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
آدم کا جسم جن کہ عناصر سے مل بنا
کچھ آگ بچ رہی تھی سو عاشق کا دل بنا
کس بات پر تری میں کروں اعتبار ہائے
اقرار اک طرف ہے تو انکار اک طرف
آگے مرے نہ غیر سے گو تم نے بات کی
سرکار کی تو نظروں کو پہچانتا ہوں میں
جانے ہی ہو گر خواہ نخواہ تو بہتر ، بسم اللہ!
دنیا میں ہم رہے تو کئی دن پر اس طرح
دشمن کے گھر میں جیسے کوئی میہماں رہے
بات جی کی تھی سو جی میں رہی مرتے تک
رخصت اظہار کی پائی نہ مرے مطلب نے

لیکن پہلی قسم کے اشعار ہوں یا دوسری قسم کے ، دونوں میں قائم کے ہاں میر کی سی انفرادیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگِ سخن کے امکانات خود میر کے ہاں تکمیل پاتے ہیں ۔ ان دونوں قسم کے اشعار میں ایک بات یہ محسوس ہوتی ہے کہ احساس اور معنی آفرینی دونوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ اس دور میں قائم وہ اکیلا شاعر ہے جس کے ہاں میر و سودا کے مشترک امکان اور دونوں استادانِ فن کا لطفِ کلام ایک ساتھ شامل ہے ۔ یہ

وہی رنگِ کلام ہے جسے مصحفی نے ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اپنے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیا ۔ اسی لیے قائم نہ صرف اپنے دور میں ایک ممتاز شاعر رہے بلکہ آئندہ دور میں بھی ان کی اہمیت قائم رہی ۔ میر و سودا کی طرح قائم کا اثر بھی غالب ، مومن ، حالی اور ہمارے دور کے شعرا نے قبول کیا ہے ۔ قائم کے عشقیہ تجربات اور تخلیقی صلاحیت معمولی درجے کی نہیں تھی ۔ ان کے لہجے میں جو گھلاوٹ ہے وہ ویسی ہی ہے جیسی میر کی عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے لیکن میر اپنی اعلیٰ درجے کی غنائیت سے قائم کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں ۔ میر سے قائم مات ضرور کھا جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات کے بادل اُردو شاعری کی روایت پر مصحفی سے لے کر آج تک برستے رہے ہیں اور ان اثرات کی نوعیت یہ ہے کہ جو ادھورا خیال یا تجربہ قائم نے اپنے کسی شعر میں ابھارا اسے کسی دوسرے نے آگے بڑھا کر مکمل کردیا ۔ مثلاً قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

کیجے گا صلح پھر دل بے مدعا کے ساتھ
آن بن ہے کچھ قبول کو اپنی دعا کے ساتھ

اب مومن خاں مومن کا یہ شعر پڑھیے :

مانگا کریں گے اب سے دعا ہجر یار کی
آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

خاک ہے اس مہرِ گردوں پر کہ یوں مسافی کے بیچ
صورتیں کیا کیسا دیں اتنی خرّم و شاداب داب

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اس طرح کے متعدد اشعار آنے والے دور کے شاعروں کے کلام سے پیش کیے جا سکتے ہیں ۔

قائم اس دور کے ایک اہم اور ممتاز شاعر ہیں ۔ انھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے میں میر و سودا کی طرح کام کرکے شعرگوئی کا ایک معیار قائم کیا ۔ زبان کو اظہار کی توانائی دی ۔ شاعری کے نئے امکانات کو ابھارا اور اُردو شاعری کو ایسے اشعار دیے جو اُردو زبان کے تخلیقی سرمائے کی آج بھی آبرو ہیں ۔ اور یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کی اپنی مخصوص انفرادیت کے باوجود دیوانِ سودا میں بھی کم کم ملیں گے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے تاکہ قائم

کی شاعری کے ستارۂ سحری سے ، جو میر کی شاعری کے سورج کی روشنی میں
چُھپ گیا ، آپ بھی اکتسابِ نور کرسکیں :

مانعِ گریہ کس کی خو ہے کہ آج
آنسوؤں سے بھا نہیں جاتا
نے وعدہ اس کے ساتھ نہ پیغام کیا کبھوں
پوچھے کوئی سبب جو مرے انتظار کا
دل ہا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی شام ، رہ گیا
گلی سے اس کے جو قائم کو لاتے ہم تو کیا
یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا
نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا
میں وہ اسیرِ قفس ہوں کہ عمر بھر جس نے
نہ سیر باغ کی ، نے روئے آشیاں دیکھا
چھوڑ تنہا مجھے یا رب انھیں کیوں کر گزری
غم جنھیں آٹھ پہر تھا مری تنہائی کا
سیر اُس کوچے کی کرتا ہوں کہ جبریل جہاں
جا کے بولا کہ بس اب آگے میں جل جاؤں گا
بے دماغی سے نہ اس تک دلِ رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا
قدم لو کس کا ترے کُو میں پھر گیا ہوگا
گیا بھی ہوگا کسی کا تو مر گیا ہوگا
قائم قدم سنبھال کے رکھ کوئے عشق میں
یہ راہ بے طرح ہے ، مری جان دیکھنا
صبر و طاقت کو روؤں یا دل کو
لگ پڑی آگ ، گھر میں تھا سو جلا
آہ اے پیر چرخ قائم نام
یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد

وہ باعث زیست شاید آ جائے ۔ اے جان تو جائیو ٹھہر کر
چلیے قائم کہ رفتگاں اپنا ۔ دیر سے انتظار کرتے ہیں

مانند نفس آپ سے جاتا ہوں میں ہر دم
اک عمر سے لاحق ہے سفر مجھ کو وطن میں
اے گریہ کر نہ ہم سے طلب خونِ دل مدام
یاں گھر فقیر کا ہے، کبھو ہے کبھو نہیں
غم زدے بھی غرض اس دور میں ہم سے کم ہیں
ہاں مصیبت زدگاں کیوں نہ ہو آخر ہم ہیں
ہو نہ مجھ سے جدا کہ جادہ صفت
منزلِ عشق کا سراغ ہوں میں
بغیر از قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا
سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں
یا رب گیا کون یاں سے سہاں
لگتا ہے یہ گھر اداس مجھ کو
نہ ملاقات، نہ اشفاق، نہ وعدہ، نہ پیام
کیونکہ تسکین ترے ہجر میں ہووے مجھ کو
میں دوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جائے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ
صبر و قرار و ہوش و دل و دیں تو واں رہے
اے ہم نشیں یہ کہہ تو بھلا ہم کہاں رہے
ہم نشیں ذکرِ یار کر کہ کچھ آج
اس حکایت سے جی بہلتا ہے
کبھو ہمیں بھی کہہ آتا تھا دردِ دل اس سے
پر اس طرح کہ شکایت میں کچھ زمانے کی
نہ پوچھو کیونکہ میری ان دنوں اوقات کٹتی ہے
کہ دن گر رو کے گزرے ہے تو مر کر رات کٹتی ہے
ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے
شرابِ عشق میں کیا جانے کیا بلا تھی ملی
کہ جس کے کیف کا اب تک خمار باقی ہے
پہلے ہی سوجھتی تھی ہمیں اے شبِ فراق
یہ رات بے طرح ہے خدا ہی سحر کرے

برسات کی ہے رات میں تنہا تری گلی
مارا پڑا ہوں آج جو بجلی چمک گئی
رونے کی کب تک اے مژۂ اشک بار بس
اب کیا مجھے ڈبوئے گی جل تھل تو بھر گئے
قائم آ رختِ سفر باندھ کہ یاں سے اپنا
جی تو جانے کو نہ چاہے تھا پہ ناچار چلے
یاں تک میں سویا بخت بیدار
کھلی آنکھ تو کارواں نہیں ہے
کسی بلا میں پھنسے قید ہوئے جان سے جائے
ہر آدمی کو خدا تجھ پہ مبتلا نہ کرے

قائم کے ایسے ہی کتنے اور اشعار ہیں جو اُردو شاعری کے سخت سے سخت انتخاب میں آ جائیں گے ۔ ان میں اُردو غزل کی روایت بھرپور انداز میں چھک رہی ہے ۔ ان میں اُردو غزل کے ہفت رنگ دریا کے سارے رنگ موجود ہیں جن سے آنے والے شعرا نے فیض اٹھایا ۔ ان میں ایک انداز بھی ہے جس سے ہم قائم کو پہچانتے ہیں لیکن یہ انداز میر کے ہاں زیادہ بھرپور طریقے سے ابھرتا ہے ۔ مظہر و حاتم کے دور نے جو خواب دیکھا تھا قائم کی غزل اس کی تعبیر ہے ۔ یہ شاعری اس عہد کا جواب بھی ہے اور تخلیقی معیار کی کسوٹی بھی ۔ قائم اس دور سے کے تمام قابلِ ذکر رجحانات کے ممتاز نمائندہ ہیں لیکن وہ اول درجے کے شاعر ہونے کے باوجود اپنے دور میں میر ، سودا اور درد کی صف میں کھڑے نہیں ہوتے ، لیکن اس دور کے دوسرے شاعروں میں ان کا کام سب سے پہلے آتا ہے ۔ یہی ان کا مقدر ہے اور یہی تاریخ میں ان کا مقام ہے ۔ میر و سودا کے مقابلے میں کم ہوتے ہوئے بھی وہ اُردو شاعری کی روایت میں بہت اہم ہیں ۔

قائم نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے ۔ ان کے کلیات میں رباعیات بھی ہیں اور قطعات بھی ۔ مخمسات بھی ہیں اور ترجیع بند و قصائد بھی ۔ حکایات بھی ہیں اور طویل و مختصر مثنویاں بھی اور ان سب اصناف میں انھوں نے اپنی قادرالکلامی اور شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا ثبوت دیا ہے ۔ قائم کے کلیات میں تیرہ قصیدے ملتے ہیں جن میں سے ایک ''در نعت حضرت سرور کائنات'' ہے اور دوسرا ''در منقبتِ جنابِ مرتضوی'' ہے ۔ ان کے علاوہ دس قصیدے آصف الدولہ ، شاہ زادہ سلیمان شکوہ ، میر بخشی ہندوستان ، امیر الامراء

نواب نعمت اللہ خاں اور دوسرے امرا کی شان میں لکھے گئے ہیں اور ایک قصیدہ مرزا رفیع سودا کی مدح میں لکھا گیا ہے ۔ ان سب قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پُرگو ، قادر الکلام شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے جس نے قصیدے کی ہیئت کو پورے طور پر قائم رکھا ہے ۔ لیکن اگر ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں نہ وہ شان و شکوہ اور زورِ تخیل ہے اور نہ وہ تشبیب کی ندرت ، گریز کی برجستگی اور مدح کی بے ساختگی ہے جو سودا کے قصائد کا کمال ہے ۔ قائم کے ہاں قصیدے کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ فطری تموّج اور ترنم نہیں ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو مسحور کر دے ۔ قائم کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے سودا کی مدح میں لکھا ہے ۔ قائم کے قصیدوں کی تشبیب میں عام طور پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی قصہ یا حکایت رقم کر رہے ہیں ۔ قائم نے مثنوی کے انداز میں جو چھوٹی چھوٹی حکایات نظم کی ہیں وہ زورِ بیان کی وجہ سے ان کے قصائد سے زیادہ پُر اثر اور دلچسپ ہیں ۔ ان سب حکایات میں پند و نصیحت کے بے ساختہ اظہار ، طرز کی سادگی و روانی سے ایک ایسا فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ یہ حکایات اُردو میں ایک نئی صنفِ سخن کا باب کھولتی ہیں ۔ یہ حکایات مثنوی کی ہیئت و روایت کا ایک حصہ ضرور ہیں لیکن قائم نے حکایت کو مثنوی سے الگ کرکے اسے ایک مربوط نظم کی صورت دے دی ہے ۔

کلیاتِ قائم میں دو مخمسات قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک ''شہر آشوب'' اور دوسرا ''در ہجو قاضی'' ۔ ''شہر آشوب'' میں قائم نے معرکۂ سکرتال کو ، جس میں مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کے ساتھ ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی ، موضوعِ سخن بنایا ہے اور پُر درد انداز میں اس جنگ سے پیدا ہونے والے حالات ، افلاس ، بدحالی اور معاشی و معاشرتی تباہی کو بیان کیا ہے ۔ اس شہر آشوب میں نہ صرف شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، خبیث خر کہا گیا ہے بلکہ اسے اس تباہی کا اصل ذمہ دار بھی ٹھہرایا گیا ہے ۔ اس شہر آشوب کی تاریخی اہمیت ہے اور اس سے وہ زاویۂ نظر سامنے آتا ہے جو جنگِ سکرتال کے تعلق سے اس دور کی تاریخوں میں نہیں ملتا ۔ ''در ہجو قاضی'' میں قائم نے اس زمانے کے حالات ، رشوت ستانی ، طمع اور معیارِ انصاف کو ہدفِ طنز و ملامت بنایا ہے ۔ اس ہجو میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، کانٹے بھنبھوڑنے والی ایسی شدت ہے کہ معلوم ہوتا ہے قاضی سے قائم کو ذاتی طور پر کوئی ایسا صدمہ یا نقصان پہنچا تھا کہ یہ ہجو لکھ کر انھوں نے اپنا غصہ

ٹھنڈا کیا ہے ۔ قائم کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ کی معزولی کے بعد وہ بے روزگار ہو گئے تھے اور برسوں بعد انہیں کسی چھوٹی سی بستی میں قاضی کی ملازمت ملی تھی لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا تھا ۔ قائم اتنے تنگ ہوئے کہ نہ صرف نواب سے منظوم شکایت کی بلکہ اپنے غم و غصہ کا اظہار کئی رباعیوں اور اس ہجو میں کیا ۔ اس ہجویہ مخمس میں اور دوسری ہجویات کی طرح وہ مزاحیہ کیفیت نمایاں نہیں ہوتی جو سودا کی ہجووں کی جان ہے ۔ ہجووں میں قائم عام طور پر گالیوں پر اتر آتے ہیں ۔ در ہجو پتنگ باز ، در مذمت گوزی ، در ہجو حجام میں بھی یہی صورت ملتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی قائم کی ہجویات میں غصے اور پھکڑ پن کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن طنز و مزاح کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی ۔ قائم کی ہجویات میں ''در ہجو شدت سرما'' جو اب تک سودا سے منسوب تھی ، سب سے زیادہ دلچسپ اور قائم کی بہترین ہجو ہے ۔ اس میں سردی کی شدت کو جس شاعرانہ انداز سے بیان کیا ہے اسے پڑھ کر نہ صرف سردی کی شدت محسوس ہونے لگتی ہے بلکہ ذہنی طور سے ہم اس کیفت میں شریک ہو جاتے ہیں ۔ اس کا پہلا شعر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

اس ہجو میں شاعرانہ مبالغے نے طنز و مزاح کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے اور یہ ہجو ایک اجتماعی کیفیت کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اسے اُردو زبان کی بہترین ہجویات میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔

ہجویات کے علاوہ قائم نے طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں ۔ مثنوی رمز الصلوٰة میں ، جو ۲۵۲ اشعار پر مشتمل ہے ، نماز کی حقیقت و ماہیت پر روشنی ڈالی ہے اور سبق آموز حکایات سے اخلاقی نتائج اجاگر کیے ہیں ۔ حقیقتِ نماز کو واضح کرتے ہوئے قائم نے بتایا ہے کہ ایک نماز وہ ہے جس کو خدا سے کوئی کام نہیں ہے اور صرف اس لیے ادا کی جاتی ہے کہ باپ دادا کو اسی رسم پر چلتے دیکھا ہے اور یہ نماز نہیں "اُٹھ بیٹھ" ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل ظاہر کا شیوہ ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہلِ تحقیق کی نماز ہے اور جس سے حقیقت کا در کھل جاتا ہے ۔ اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اسے اپنے پہلے استاد خواجہ میر درد کے رسالے اسرار الصلوة (۱۱۶۸ھ) سے متاثر ہو کر لکھا ہے ۔ اس مثنوی میں قائم نے شگفتہ انداز میں ظاہر و باطن کے فرق کو

واضح کرکے اخلاق درس دیا ہے ۔ اس موضوع پر شمالی ہند میں یہ پہلی مثنوی ہے جس میں شعریت بھی موجود ہے ۔

''قصہ نٹ مسمی بہ حیرت افزا'' قائم کی مثنویوں میں سب سے زیادہ قابلِ ذکر مثنوی ہے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ انھوں نے یہ مثنوی ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں کسی مشفق کی ترغیب پر رات بھر میں نظم کی تھی ۔ ہندوستان میں ایک بادشاہ تھا جو اہلِ فن کا بڑا قدردان تھا ۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ شہر میں جس قدر اہلِ فن ہیں وہ عرضِ ہنر کریں ۔ سب نے اپنے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ۔ ابھی جشن جاری تھا کہ ایک بازی گر حاضر ہوا اور اجازت طلب کی ۔ اجازت پاتے ہی گت پر ڈھول بجنے لگے اور ایک عورت پری شمائل سامنے آئی اور میدان میں دو اونچے بانس نصب کر دیے ۔ ان پر رسی باندھی اور سر پر کئی گھڑے اوپر تلے رکھ کر بانس سے رسی پر آئی اور پھر بڑے ناز و انداز سے رسی پر چل کر ایک طرف سے دوسری طرف گزر گئی ۔ جب نیچے اُتری تو وہ شخص سامنے آیا ۔ بانس پر چڑھ کر رسی پر آیا اور خنجر پر اپنا سر رکھ کر الٹا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک طرف سے دوسری طرف گزر گیا ۔ بادشاہ نے اسے انعام و اکرام سے نوازا ۔ نٹ نے عرض کی کہ شاہِ دیں پناہ ! اب دل میں کوئی آرزو نہیں ہے مگر جی چاہتا ہے کہ جم سے جا کر ایک بار جنگ کروں ۔ اس خادم کے باپ دادا اس نے بے سبب مار دیے ہیں ۔ آپ میری نٹنی بطور امانت اپنے پاس رکھ لیجیے ۔ یہ کہا اور کمر سے ہتھیار کسے ۔ اسی وقت اس کے بازوؤں پر پَر ظاہر ہوئے اور وہ ہوا میں اڑنے لگا اور دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہوگیا ۔ اتنے میں تیز ہوا چلنے لگی ، ابر گرجنے لگا ۔ برق کی وہ تیزی تھی گویا گردوں پر تیغ چل رہی ہے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی نے کہا کہ اے شاہ دیں پناہ عرصۂ رزم گرم ہو گیا ہے ۔ ابھی یہ عمل ہو رہا تھا کہ آسمان سے خون ٹپکنے لگا ۔ کچھ دیر بعد آسمان سے ایک ہاتھ گرا ، پھر سینہ ، پیر اور سر بھی زمین پر آ گرے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی کا بُرا حال ہوگیا ۔ اس نے خون کو زمین سے سمیٹا اور منہ پر مل لیا اور شدتِ غم سے رونے لگی ۔ کچھ دیر بعد نٹنی نے بادشاہ سے کہا کہ میں ایک لمحہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ مجھے ستی ہونے کی اجازت دیجیے ۔ شدید اصرار پر بادشاہ نے اجازت دے دی ۔ نٹنی ایک پل میں جل کر راکھ ہو گئی ۔ یہ دیکھ کر بادشاہ کا حال خراب ہوگیا اور وہ بیمار رہنے لگا ۔ کمر جھک گئی ، رنگ زرد ہوگیا ۔ اعیانِ دولت نے ہر طرح کا علاج کیا لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا ۔ بالآخر انھوں نے طے کیا

کہ ویسا ہی جشن پھر ترتیب دیا جائے۔ جب بزم آراستہ ہوئی اور بادشاہ کرسیِ زر پر تشریف فرما ہوئے تو وہی باد تند پھر چلنے لگی اور وہ لٹ پھر آن موجود ہوا۔ جھک کر سلام کیا اور کہا میں نے اقبالِ شاہی سے جم کو شکست دے دی ہے اور وہ میری تیغ کے خوف سے سمندر میں جا چھپا ہے۔ میں نے عاجز دیکھ کر اسے چھوڑ دیا ہے اور پھر کہا ''میں جلدی میں ہوں میری عورت مجھے عنایت فرما دیجیے۔'' بادشاہ نے کہا کہ وہ عورت تو تیرے فراق میں جل کر بھسم ہوگئی۔ لٹ کو یقین نہ آیا۔ اس نے جلی کٹی باتیں کیں اور ایک ہنگامے کے بعد یہ رائے ٹھہری کہ لٹ چل کر وہ جگہ دیکھ لے جہاں لٹنی جل کر راکھ ہوئی تھی۔ لٹ نے وہاں پہنچتے ہی آواز دی کہ اے لٹنی تجھے شاہ نے کہاں بند کیا ہے۔ یہ آواز سنتے ہی لٹنی نے پردہ ہٹایا اور زیب و زیور سے آراستہ باہر نکلی۔ لٹنی کو دیکھ کر لٹ نے بادشاہ کی امانت داری کی تعریف کی اور کہا کہ ''اے بادشاہ آپ کی یہ حالت اسی لٹنی کی وجہ سے ہے۔ میں اس سے ہاتھ اٹھاتا ہوں۔ آپ اسے پسند کیجیے۔'' یہ سن کر بادشاہ کی حالت اچانک بدل گئی اور یہی اس کے لیے دوا بن گئی : ع ''وہی اس کے آزار کا تھا علاج''۔ اس مثنوی میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی۔ بیان میں روانی بھی ہے اور اختصار بھی۔ قصے کے اعتبار سے یہ میر کی ہر مثنوی سے بہتر ہے لیکن جب ہم اسے میر کی مثنویوں کے ساتھ پڑھتے ہیں تو میر کی مثنویاں، اپنی انفرادیت کی وجہ سے، ہمیں قائم کی اس مثنوی سے کہیں زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔

قائم کی ایک اور قابلِ ذکر طویل مثنوی ''قصہ شاہ لدھا مسمی بہ عشقِ درویش'' ہے۔ اس مثنوی کا قصہ بھی طبع زاد نہیں ہے بلکہ قائم نے ''مثنوی حیرت افزا'' کی طرح اسے بھی کسی سے سنا اور نظم کردیا۔ کلیاتِ قائم کے مرتب نے لکھا ہے کہ شاہ لدھا کا یہ المیہ عشق ایک زمانے میں شمالی ہند میں مقبول تھا اور شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی نے بھی اسی قصے کو ''اعجازِ عشق'' کے نام سے نظم کیا تھا۔ گجرات میں بھی کسی شاعر نے اسی قصے کو اُردو میں نظم کیا تھا جس کا مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔ اسی میں یہ بھی واضح کیا ہے کہ مثنوی عاقل خاں میں شاہ لدھا کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اگر عاقل خاں سے عاقل خان رازی مراد ہے تو یہ فارسی مثنوی عہد عالمگیر میں لکھی گئی ہوگی۔ گارساں دتاسی نے بھی اس مثنوی کے اس حصے کو، جو علی ابراہیم خلیل کے تذکرے میں شامل ہے، فرانسیسی میں ترجمہ کرکے

"تاریخِ ادبیاتِ ہندوستان" میں شامل کیا ہے ۔۵۱ یہ مثنوی غلطی سے ایک زمانے تک سودا سے منسوب رہی ہے ۔ اس مثنوی میں قائم نے مثنوی کی ہیئت کے مطابق تعریفِ عشق ، حمد ، نعت و مناجات کے بعد "آغاز داستان" کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ پنجاب میں ایک مرد درویش اپنے تکیے میں رہتا تھا ۔ یہ تکیہ سرِ راہ ایک پرفضا مقام پر واقع تھا ۔ جو مسافر اس راستے سے گزرتا وہاں ٹھہرتا اور درویش اس کی ہر ممکن خدمت کرتا ۔ ایک دفعہ ایک برات ادھر سے گزری اور ٹھنڈی جگہ دیکھ کر وہاں ٹھہر گئی ۔ دلھن بھی ڈولے کی گرمی سے تنگ آ کر باہر نکلی اور درویش کی نظر اس پر پڑی ۔ جیسے ہی دونوں کی نظریں چار ہوئیں وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو گئے ۔ دھوپ کی شدت کم ہوئی تو برات وہاں سے روانہ ہو گئی ۔ درویش کی یہ حالت تھی کہ ایک بازو ٹوٹے پرندے کی طرح وہ آگ پر لوٹ رہا تھا ۔ جب ڈولا دور چلا گیا تو وہ پیڑ پر چڑھ گیا اور اسے دیکھتا رہا ۔ جب ڈولا نظروں سے اوجھل ہو گیا تو درویش پیڑ سے زمین پر گرا اور مر گیا ۔ احباب کے مشورے پر درویش کو وہیں دفن کر دیا گیا ۔ ادھر دلھن کے دل میں بھی عشق کی آگ بری طرح بھڑک رہی تھی ۔ دلھن گھر پہنچی تو اہلِ خاندان خوشیاں منا رہے تھے لیکن وہ مضطرب و بے چین ، زار و قطار رو رہی تھی ۔ اس کے علاج معالجے کی تدبیر کی گئی لیکن جب کچھ افاقہ نہ ہوا تو طے کیا کہ اسے گھر واپس بھیج دیا جائے ۔ بوڑھی کنیز کے ساتھ جب وہ سسرال سے مائکے کے لیے روانہ ہوئی تو راستے میں تکیہ پڑا ۔ یہاں وہ ٹھہرے ۔ نازنین اُتر کر درویش کے تکیے کی طرف گئی تو دیکھا کہ وہاں درویش کے بجائے اس کی قبر ہے ۔ یہ دیکھ کر اس کی حالت اور خراب ہو گئی ۔ بے طاقتی سے وہیں گر پڑی اور مچھلی کی طرح تڑپنے لگی ۔ ابھی وہ تڑپ ہی رہی تھی کہ قبر شق ہوئی اور نازنین اس میں سما گئی ۔ قبر فوراً برابر ہو گئی ۔ لوگوں نے جب قبر کو کھودا تو درویش و نازنین دونوں ہم بغل تھے اور ایک ہوگئے تھے :

اگرچہ دو تھے یوں ظاہر میں وہ ایک
مشابہ یہ کہ ہیں دونوں گویا ایک
نہ کر سکتا تھا فرق ان میں کوئی فرد
کہ ہے زن کون سی اور کون ہے مرد

اس کے بعد "تنبیہ" کے زیرِ عنوان قائم نے بارہ شعر لکھے ہیں اور بتایا ہے کہ اس عشقِ مجازی پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب سازِ عشق وحدت آہنگ ہو تو عاشق و معشوق ہم رنگ ہو جاتے ہیں :

تو وہ معشوق معنی جس سے ہم سب
ہیں جوں آئینہ سر تا پا لبالب
جو ہم سے لک وہ اپنے منہ کو لے پھیر
تو ہم کیا ہیں ، یہی اک خاک کا ڈھیر
کرے ہم پر جو استیلا وہ احوال
نہ ہو کیوں کر بنائے بود پامال
کریں گم اس انسانیت کو مطلق
نہ پاویں آپ میں جز ہستی حق
بہ ہر صورت عجب کچھ ہیں وہ احباب
کہ ہیں جوں قطرہ اس دریا میں نایاب
ہوئے ہیں ذاتِ حق میں اس طرح غرق
کہ ہے دشوار اپنا آپ انھیں فرق

اس کے بعد ''در ختمِ سخن'' میں قائم نے بتایا ہے کہ انھوں نے اپنا دماغ جلا کر اور خونِ دل کھا کر کئی ہفتے میں یہ قصہ نظم کیا ہے ۔ مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کا انجام بھی اسی طرح کا ہے ۔ میر کی مثنوی ''شعلۂ شوق'' میں بھی پرس رام اپنی محبوبہ کے شعلے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے ۔ مثنوی ''دریائے عشق'' میں بھی جب محبوبہ کو دریا میں جال ڈال کر نکالا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ عاشق و معشوق ایک دوسرے کی بغل میں پیوست ہوگئے ہیں ۔

قائم کی یہ دونوں مثنویاں قصے کے اعتبار سے دلچسپ اور اس دور کے مزاج و عقائد سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں ۔ یہ دور ان باتوں پر نہ صرف یقین رکھتا تھا بلکہ ان قصوں سے اس دور کا تصور عشق بھی واضح ہوتا ہے ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قائم میں ، سودا کی طرح ، بیانیہ قوت بہت پر زور تھی ۔ قائم کی یہ دونوں مثنویاں اُردو مثنوی کی روایت کو آگے بڑھاتی اور اسے مقبول بناتی ہیں ۔

قائم نے رباعیات و قطعات بھی لکھے ہیں اور اس صنف میں بھی اپنی شاعرانہ صلاحیت کا اظہار کیا ہے ۔ کچھ رباعیوں میں اپنے ذاتی حالات پر روشنی ڈالی ہے اور کچھ میں ، جو قائم کا غالب رجحان ہے ، اخلاق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ بہت سے قطعات و رباعیات ، مدحیہ و دعائیہ نوعیت کے ہیں اور بعض سے تاریخیں نکالی ہیں ۔ بحیثیت مجموعی قائم اس صنف میں بھی کامیاب ہیں ۔

قائم کی زبان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر و سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ میر کی زبان پر آگرہ اور دہلی کی زبان کا اثر ہے جس میں برج بھاشا کا اثر اور آگرہ کا لہجہ اور محاورہ و روزمرہ بھی شامل ہے ۔ سودا کی زبان اپنے زمانے کی خالص دہلی کی ٹکسالی زبان ہے جس پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے لیکن قائم کی زبان پر دہلی کی زبان کے ساتھ ساتھ کھڑی بولی کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً :

ع کہ بیٹھ جا ہے یہ اب بلبلا سا پانی کا
(کلیاتِ قائم ، جلد اول ، ص ۴)

ع نہ چھوڑ ساتھ سے لے مرغ تیز پر مجھ کو (ایضاً ، ص ۵)

ع کچھ سمجھ کر ہی پھیر آئے گا (ایضاً ، ص ۱۴)

ع ہمارا سر تری سی طرح کاش اے کوہ کن پھٹتا (ایضاً ، ص ۲۶)

ع سلوک عشق کوئی ہر کسی سے ہو ہے کہ یاں (ایضاً ، ص ۳۱)

ع دل چرا لے کے اب کدھر کو چلا (ایضاً ، ص ۴۳)

ع سجاوٹ اوپر اس ڈاڑھی کے اور پگڑی کی اس کھک پر
(ایضاً ، ص ۴۷)

ع بے وفا تجھ سا جو ہو گیا کیجے وس سے اختلاط (ایضاً ، ص ۹۴)

ع ہر در و بام سے باچوں ہوں میں مہتاب کی طرح
(ایضاً ، ص ۱۳۶)

ع مری مژگاں جو تجھ بن اولتی کی طرح جاری ہیں
(ایضاً ، ص ۱۳۸)

ع ہو جے ہر بات پر خفا یوہیں (ایضاً ، ص ۱۴۹)

ع زمیں سے یہ لکوں ہیں گل بھلا کس طرح نکلے ہیں
(ایضاً ، ص ۱۵۱)

ع وہ کر چکتے ہیں جو کچھ ٹھانتے ہیں (ایضاً ، ص ۱۵۷)

یہ وہ چند مثالیں ہیں جن میں کھڑی بولی کا اثر نمایاں ہے ۔ کھڑی کا اثر قائم کے لہجے پر بھی ہے ۔ ان کی شاعری میں جو کئی الفاظ کو آج کے مروجہ معیاری تلفظ کے برخلاف تخفیف یا طوالت سے پڑھنا پڑتا ہے تو اس کی وجہ بھی کھڑی کے تلفظ کا اثر ہے ۔

قائم کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو میر و سودا کے ہاں موجود ہیں لیکن جمع کی ایک صورت وہ ہے جو بولنے کی زبان میں آج بھی رائج

ہے ۔ مثلاً :

ع جب گالیں نت کی کھائیں گے ہم (ایضاً ، ص ۱۱۴)

ع گریباں کی تو قائم مدتوں دھجیں اڑاتی ہیں (ایضاً ، ص ۱۴۲)

ع لیں ساتھ رقیبوں کے مے آشامیئں کیں رات (ایضاً ، ص ۱۵۴)

ع قائم خدا کے واسطے ہٹ مستئیں یہ چھوڑ (ایضاً ، ص ۱۷۳)

قائم نے ''راہ'' اور ''جلوہ گاہ'' کو مذکر اور خواب ، مزاج ، نفس کو مؤنث باندھا ہے ۔ بہت سے مروجہ ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں ۔ مثلاً کھیوا ، چتون ، باؤ ، سہج ، دھا ، اونا ، بسرام ، کھگ ، سنمکھ ، نت ، درس ، پتال ، اکاس ، انجھر ، میت ، اور ، لپٹ ، ہرنام ، لھونی ، اتو ، سمکھات ، جھمکڑے ، بھانتے ، رساین ، دوت ، منش وغیرہ ۔ زبان کی باقی صورتیں وہی ہیں جو اٹھارویں صدی کی معیاری زبان میں ملتی ہیں ۔

(۲)

میر و سودا کے دور میں درد و قائم کے بعد اگر کسی کا نام آتا ہے تو وہ محمد میر سوز (م ۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) ہیں ۔ محمد میر نام تھا اور اسی مناسبت سے میر تخلص اختیار کیا لیکن یہی تخلص محمد تقی میر کا تھا ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر کا تذکرہ نکات الشعرا مکمل ہوا اس وقت تک سوز کا تخلص میر تھا اسی لیے میر نے لکھا کہ ''میرا تخلص اختیار کرنے کی خوشی میں میرا لصف دل اس سے خوش ہے ۔''[۵۲] لیکن جب محمد تقی میر کی شہرت پھیلی اور ایک تخلص سے التباس پیدا ہونے کی وجہ سے محمد تقی میر سے معارضہ ہو گیا[۵۳] تو انھوں نے اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر لیا :

کہتے تھے پہلے میر میر تب نہ ہوئے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرو (سوز)

۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک سوز کا تخلص میر تھا لیکن ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں جب ''مخزن نکات'' مکمل ہوا تو وہ اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر چکے تھے ۔ گویا تخلص کی یہ تبدیلی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ (۱۷۵۲ — ۱۷۵۵ع) کے درمیان ہوئی ۔ سوز دہلی کے رہنے والے تھے ۔ یہیں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے ۔ سوز کے والد سید ضیاء الدین بخاری ایک بلند پایہ بزرگ اور حضرت قطب عالم گجراتی کی اولاد میں سے تھے ۔[۵۴] میر سوز کے بارے میں چند باتیں کم و بیش سب تذکرہ نگاروں نے لکھی ہیں کہ میر سوز بلند پایہ ہفت قلم خطاط تھے اور نستعلیق و

خط شفیعا میں کمال درک رکھتے تھے ۔۵۵ تیر اندازی اور گھوڑ سواری میں یکتائے روزگار تھے ۔ ظرافت طبعی اور آدابِ صحبتِ ملوک میں بے مثال تھے ۔۵۶ لطیفہ گو اور خوش گفتار تھے ۔۵۷ منشی بے نظیر تھے۵۸ اور علم موسیقی سے بھی آگاہ تھے ۔۵۹ قائم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں کہ قائم اور سوز دونوں شاہی توپ خانے میں ملازم تھے ۔ احمد شاہ کی معزولی کے بعد قائم شاہی ملازمت سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں الگ ہوئے ۔ کم و بیش یہی زمانہ میر سوز کی ترک ملازمت کا بھی ہونا چاہیے ۔ اسی زمانے میں اشرف علی فغاں بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے ۔۶۰ سوز نے بھی اسی زمانے میں دلی چھوڑی اور سودا سے بہت پہلے نواب مہربان خاں رند کے متوسل ہوگئے جس کی تصدیق قائم کے تذکرے۶۱ سے بھی ہوتی ہے ۔ سوز اور سودا کے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے ۔ بعض قرائن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سوز سودا سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔ دیوان سوز کے اس قطعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے :

صاحبو تم سے راست کہتا ہوں ۔۔۔ شاعری سے مجھے نہیں نسبت
میں انھوں میں تھا سب سے بیگانہ ۔۔۔ وہ دلاتے مجھے بہت غیرت
کہ تجھے بات بھی نہیں آتی ۔۔۔ ہم سے بر آئے کس طرح صحبت
یا تو ہم سے کیا کرو باتیں ۔۔۔ یا ہمیں جانتے ہو بے عزت
تب میں ناچار ہوکے کہنے لگا ۔۔۔ انھیں باتوں کو شعر کی صورت
ورنہ اس منہ پہ شاعری توبہ ۔۔۔ یہ بھی مرزا رفیع کی ہے دولت

اس زمانے میں اکثر استاد کسی دوسرے شاعر کو خود جواب دینے کے بجائے اپنے شاگردوں کے نام سے اشعار لکھ دیا کرتے تھے ۔ سودا نے بھی ایک ہجویہ رباعی جعفر علی حسرت کے خلاف سوز کے نام سے لکھی :

کیوں سوز پہ حسرت کا نہ دل ہووے سپند
ہے شعر کی گرمی کا دھواں اس کے بلند
حسرت اسے کیوں نہ ہووے شاعر ہے سوز
عطار کا لونڈا ہے وہ سالھو گل قند

یہ رباعی دیوانِ سوز میں شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے پورے واقعے کے ساتھ اسے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے ۔۶۲ ایک عرصے تک سوز اور سودا فرخ آباد میں ایک ساتھ رہے ۔ سودا سوز کے بعد فرخ آباد پہنچے اور سوز سے پہلے وہاں سے فیض‌آباد چلے آئے جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے جو فرخ‌آباد سے رخصت ہونے سے پہلے سودا نے مہربان خاں رند کی خدمت میں پیش کیے :

شعر کے بحر میں ترا استاد کشتی ذہن کو ہے بادِ مراد
اس کو تو ہر طرح غنیمت جان پھر ملے گا نہ سوز سا انسان

نواب احمد خاں کی وفات (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع) کے بعد فرخ آباد کی رونق ختم ہوگئی ۔ نواب مہربان خاں رند کی دیوانی بھی ختم ہوگئی ۔ اسی زمانے میں سوز بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے جہاں شجاع الدولہ کی حکومت قائم تھی لیکن دربار سے توسل پیدا نہ ہو سکا ۔ جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو کچھ عرصے بعد سوز کے دن پھرے اور وہ آصف الدولہ سے وابستہ ہوگئے اور لکھنؤ آ گئے ۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) تک قائم رہا ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''نواب آصف الدولہ مرحوم سچے دل سے ان کی بامزہ صحبت کے عاشق تھے اور بہت عزت و احترام سے پیش آتے تھے ۔''[۶۳] ۱۲۰۴ھ[۶۴]/۹۰ - ۱۷۸۹ع میں سوز کا جوان سال بیٹا میر مہدی وفات پا گیا جس کا اثر یہ ہوا کہ درویشی مزاج میں آ گئی ۔ ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں آصف الدولہ وفات پا گئے اور ۱۲۱۳ھ/ ۹۹ - ۱۷۹۸ع میں سوز بھی وفات پا گئے ۔ شاہ کمال نے : ع ''گفت تاریخ ، ''سوز سوخت دلم''[۶۵] سے اور جرأت نے دو قطعے لکھ کر ۔ ع ''داغ اب سوز کا لگا دل کو'' اور : ع ''آہ ادائے سخن یتیم ہوئی''[۶۶] سے سال وفات نکالا ۔

محمد میر سوز ایک شریف النفس اور مرنجاں مرنج انسان تھے ۔ انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو الگ رکھا ، حتّیٰ کہ ان نوابین و امراء کی شان میں بھی کوئی قصیدہ نہیں لکھا جن کے وہ متوسل تھے ۔ ضرورت مندوں اور غریبوں کے کام کے لیے وہ ہر دم آمادہ رہتے تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''امیروں کی خدمت میں غریبوں کی سعی و سفارش کرنے کے معاملے میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا ۔ (یہ بات) سورج کی طرح ہرشخص پر ظاہر و آشکار ہے ۔''[۶۷] شاہ کمال نے شعرا کے دواوین اور ان کا اتنا کلام جمع کر لیا تھا کہ لکھنؤ میں کسی دوسرے کے پاس نہیں تھا ۔ یہ بات بھی میر سوز نے آصف الدولہ تک پہنچائی جس کے نتیجے میں آصف الدولہ نے ہاتھی بھیج کر شاہ کمال کو بلوایا اور فرمائش کی کہ اگر وہ دواوین مجھے مستعار دے دو تو میں اپنے خوش نویسوں سے نقل کرا کے فوراً واپس کر دوں گا ۔ اسی کے ساتھ پانچ سو روپے کی تھیلی عنایت فرمائی اور جب دس دن کے اندر اندر دواوین واپس کیے تو پھر پانچ سو روپے کی تھیلی اور ایک دو شالہ عنایت فرمایا ۔[۶۸] سوز متواضع ، متوکل اور خوش گفتار انسان تھے ۔ شعر پڑھنے کا ڈھنگ سب سے نرالا تھا ۔ شعر پڑھتے تھے تو اس کے معنی کی تصویر سامعین کے سامنے آ جاتی تھی ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ''شعر

کو ہاتھ پاؤں آنکھ بلکہ تمام اعضا کو حرکت میں لا کر عجیب و غریب انداز سے پڑھتے تھے اور مردمان نافہم کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے ۔"۶۹

میر سوز کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک رسالہ تیر اندازی کے بارے میں ،۷۰ جو اب ناپید ہو چکا ہے اور دوسرا "دیوانِ سوز" جسے شاہ کمال نے سوز کی زندگی میں ترتیب دیا اور بعد میں اسی دیوان کی نقلیں عام ہوئیں ۔ شاہ کمال کے مرتبہ دیوان پر خود سوز نے خط شفیعا میں دستخط کیے تھے ۔۷۱ دیوانِ سوز۷۲ میں ۳۵ رباعیات اُردو ، ۶ رباعیات فارسی ، ایک مستزاد ، چھ قطعات ، ۴ مخمسات اور ایک مختصر مثنوی کے علاوہ باقی سب غزلیں ہیں ۔ دیوانِ سوز میں بہت سی وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دیوانِ رند (مہربان خاں رند) میں موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ رند سوز کے شاگرد تھے ۔ وہ غزلیں جو سوز نے رند کو کہہ کر دیں وہ رند نے اپنے دیوان میں شامل کر لیں اور ساتھ ساتھ سوز نے اپنے دیوان میں بھی درج کر لیں ۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "رند کا دیوان مؤلف کی نظر سے گزرا ہے . . . اکثر وہی غزلیں میر سوز صاحب کے دیوان میں موجود اور نام رند کا ان میں سے نابود ۔ یہ نہ چاہیے ۔ جو چیز بالعوض گئی ہو اس کا دعوئ انصاف سے بعید ہے ۔"۷۳ اسی طرح دیوانِ سوز کی ۱۱۶ غزلیں۷۴ غلطی سے دیوان سودا میں بھی شامل ہو گئی ہیں جو سودا کی زندگی میں تیار کیے ہوئے کلیاتِ سودا کے نسخہ جونسن میں شامل نہیں ہیں ۔۷۵

دیوانِ سوز کے مطالعے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سوز ، میر ، سودا ، درد اور قائم سے مختلف قسم کے شاعر ہیں ۔ ان کے کلام میں وہ تہ داری اور گہرائی نہیں ہے جو میر و درد کے ہاں ملتی ہے اور نہ وہ تخیل ہے جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ ان کے ہاں وہ انفرادیت بھی نہیں ہے جو میر و سودا کو ہر دور اور ہر زمانے کا شاعر بنا دیتی ہے ۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ضرور ہیں اور ان کا موضوع بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں نہ وہ گہرائی ہے اور نہ وہ تجربات جو میر و درد کی شاعری کو ایک منفرد رنگ دیتے ہیں ۔ سوز کی نظر سطح پر پڑتی ہے اور وہ سامنے کی باتوں سے اپنی شاعری کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں ۔ سوز ظاہر کے شاعر ہیں ، باطن کے نہیں ، اسی لیے عشق کی کیفیات نارمل ہو کر ان کی شاعری میں ظاہر ہوتی ہیں ۔ ان کا عشقیہ تجربہ نہ بلند ہے اور نہ پست بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک درمیانی سی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں جسے ہم نارمل عشقیہ کیفیت کہہ سکتے ہیں ۔ سوز ہمارے گونگے جذبوں کو زبان نہیں دیتے بلکہ معلوم جذبوں اور باتوں کو اس

طور پر متانت، سنجیدگی و شائستگی سے شعر میں دہرا دیتے ہیں کہ سننے والا روزمرہ کی ان عام باتوں کو شعر کی زبان میں سن کر خوش ہو جاتا ہے۔ سوز کے ہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں۔ روزمرہ و محاورہ کے استعمال سے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ زبان کی سطح پر ان کے ہاں ایک اہتمام، رکھ رکھاؤ، سلیقے اور نفاست کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا الگ پن زبان و بیان کی اسی نفاست سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی طرزِ سوز ہے۔ وہ عشق اور محبوب کے تعلق سے ہر بات کا اظہار کرتے ہیں لیکن اس شائستگی اور متانت کے ساتھ کرتے ہیں کہ سننے والے کو ان کا اظہار اچھا لگتا ہے۔ اس طرز میں ایک ایسا اعتدال ہے کہ اگر ذرا سا قدم ادھر اُدھر ہو جائے تو بقول یکتا[۷۶] یہ مخنثوں اور بازاریوں کی زبان بن جائے۔ اسی لیے طرزِ سوز کی پیروی مشکل ہے۔

سوز نے اپنے طرزِ شاعری سے ادا بندی کے رجحان کو پیدا کیا جو لکھنوی مزاج کے چونچلے پن اور تہذیبی ماحول کی مناسبت سے آئندہ ایک صدی تک مختلف شاعروں کے رنگ میں شامل رہا اور جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا و رنگین سے ہوتا ہوا داغ تک پہنچا۔ سوز کی زندگی کے آخری دور میں لکھنوی شعرا کی جو نسل ابھری اس نے اس رنگ کی اتنی پیروی کی کہ وہ اعتدال، جو سوز کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھا، برقرار نہ رہ سکا اور یہی طرز رنگین کی ریختی اور دوسرے لکھنوی شعرا کی شاعری میں بقول مصحفی "چھنالے کی شاعری" بن گیا۔ مصحفی نے سوز کے ہاں اسی اعتدال کی تعریف کی تھی جو بعد کے شعرا کے ہاں باقی نہ رہا:

غمزہ بھی شعر میں ہو تو پھر سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

سوز لکھنوی رنگ کے بانی اور پیش رو ہیں۔ ادا بندی کی تحریک، جس کے ممتاز ترین نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں اور جسے جعفر علی حسرت، انشا اور رنگین وغیرہ نے اپنایا اور پھیلایا، سوز کی شاعری ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جرأت نے سوز کی وفات پر جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس میں بھی سوز کی شاعری کے اسی رنگ ادا بندی کی طرف اشارہ کیا تھا:

خاک میں مل گئی ادا بندی گفتگو اب خوش آوے کیا دل کو

طرزِ سوز کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی سادہ ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان صفائی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں نثر اور نظم کے حدود ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ایک ایسا لطف ہے کہ سوز کے

اشعار ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اور ہم انھیں پڑھ کر آج بھی اس لطفِ سخن سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چند شعر پڑھیے :

اہلِ ایماں سوز کو کہتے ہیں کافر ہو گیا
آہ یا رب رازِ دل ان پر بھی ظاہر ہو گیا
کیوں تو گھبراتا ہوا پھرتا ہے آج
سوز سچ کہہ آج تیرا کیا گیا
ہم تم بیٹھیں گے پاس مل کر
وہ دن بھی کبھو خدا کرے گا
یہ تو میں جانتا ہوں جھوٹوں نے
کچھ تجھے جھوٹ سچ کہا ہوگا
مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا
یہ ہو سکے کہ اپنے تئیں سوز بھول جائے
پر میری جان کہہ تجھے کیوں کر بھلا سکے
اور تو بس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا مگر
سوز کے نام کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

ہے شوخ مزاج سوز واللہ   چھیڑے گا اسے برا کرے گا
بھلا کون لُچّا ہے انصاف کیجے   بھلے آدمی ہو زباں ٹک سنبھالو

ادا بندی کی شاعری کا تعلق براہِ راست زبان کی شاعری سے ہے۔ اس میں محبوب کی ادائیں اور معاملات عشق کا ہر رنگ بیان میں آتا ہے۔ سوز کی شاعری پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص مزے لے لے کر، کھلے بندوں اپنے عشق اور محبوب کی باتیں کر رہا ہے۔ باتیں کرنے کے اسی انداز نے سوز کی غزل کو خوش نما بنا دیا ہے۔ اسی مخصوص طرز ادا کی وجہ سے سوز کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روز مرہ کی پُر لطف گفتگو کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی مرے اللہ نئی
رسوا ہوا، خراب ہوا، مبتلا ہوا
وہ کون سی گھڑی تھی کہ تجھ سے جدا ہوا

مت سوز کی بات مجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سنا نہ دیکھا
وے صورتیں نہ جانے کس دیس بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

میر و سودا کے اس دور میں سوز کی شاعری خالص اُردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس میں فارسیت بہت کم اور اُردو پن بہت نمایاں ہے ۔ تخلیقی سطح پر انفرادیت ایک پیچیدہ چیز ہوتی ہے ۔ انفرادیت شاعر کی عظمت کا ثبوت ضرور ہے لیکن یہ شاعر کی مقبولیت کے راستے میں حائل ہوتی ہے ۔ اسی لیے نارمل شاعر ، جو اپنے دور کے مقبول رنگ سخن میں شاعری کر رہا ہو ، منفرد شاعر کے مقابلے میں زیادہ مقبول رہتا ہے ۔ اس دور میں سوز کی مقبولیت کا یہی راز ہے ۔ وہ شاعر ، جو صرف اپنے دور کا شاعر ہو ، اسی دور میں محصور ہو ، دور کا مزاج بدلنے کے ساتھ تاریخ کی جھولی میں جا گرتا ہے اور سوز کی طرح بھلا دیا جاتا ہے ۔ اظہار و بیان کی سطح پر سوز نے زبان کو مانجھا اور اسے ایک ایسی صورت دی کہ آئندہ نسلوں نے اسے اپنے تخلیقی جوہر کی کسوٹی بنایا ۔ اس دور میں صفائیِ زبان کی جو صورت نکلی اور بیان کا جو کینڈا بنا اس سے اُردو زبان کے خد و خال پورے طور پر نمایاں ہوگئے اور میر سوز شاعری کی اس زبان کے بنانے والوں میں امتیاز کے ساتھ شریک ہیں ۔ ان کے ہاں اُردو زبان ، بیان کی سطح پر ، آگے بڑھتی ہے ۔ وہ عام روزمرہ و محاورہ کو اظہارِ بیان میں جذب کرکے لکھنوی شاعری اور ذوق و داغ کے پیش رو ہو جاتے ہیں ۔ تاریخِ ادب میں سوز کی یہ اہمیت ہے کہ ایک طرف وہ اپنے دور کے رجحانات کے ترجمان ہیں اور دوسری طرف اسے ایک رخ دے کر اس رجحان کو بھی ابھارتے ہیں جو جرأت کی ''ادا بندی'' میں ایک نیا رنگِ سخن بن جاتا ہے اور آئندہ دور میں لکھنوی رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے ۔ میر نے سوز سے کہا تھا کہ ''موقع و محل تمھاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلیا پکتی ہو ۔''۲۲ آئندہ دور میں جو ہنڈ کلیا والی شاعری لکھنؤ میں عام ہو کر سارے بر عظیم میں مقبول ہوئی میر سوز اس رجحان کے پیش رو ہیں ۔

(۳)

چھوٹا پیڑ بڑے پیڑ کے سائے میں دب کر رہ جاتا ہے ۔ یہی صورت خواجہ محمد میر اثر (۱۱۳۸ھ — صفر ۱۲۰۹ھ/۳۶-۱۷۳۵ — اگست ۱۷۹۴ع) کے ساتھ ہوئی ۔

میر اثر ، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی بھی تھے اور ان کے جان نثار مرید بھی۔ میر درد نے ان کی پرورش و تربیت کی تھی اور اپنی مرضی کے مطابق انھیں ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میر اثر خود وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کو پڑھ کر ایک ایسی مضطرب و بے قرار روح سامنے آتی ہے جس میں اعلیٰ درجے کا تخلیقی جوہر تھا اور جس سے غنائی عشقیہ شاعری کے سدا بہار پھول کھلائے جا سکتے تھے لیکن یہ بیان کرنا کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو کیا ہوتا چونکہ تاریخ کے دائرے سے باہر ہے اس لیے صحیح راستہ یہی ہے کہ دیکھا جائے میر اثر کون تھے ، کیا تھے اور انھوں نے اپنی باری آنے پر ادب کی تاریخ میں کیا خدمت انجام دی ۔

میر درد کے باب میں ہم ایسی بہت سی باتیں لکھ آئے ہیں جن کا تعلق یکساں طور پر میر اثر سے بھی ہے ۔ محمد میر نام اور اثر تخلص تھا ۔ خاندانی نسبت کی وجہ سے خواجہ اور سلسلے کی نسبت سے محمدی بھی نام کا حصہ ہیں ۔ خواجہ میر درد نے اثر کا نام خواجہ محمد میر[۷۸] بھی لکھا ہے اور محمد میر محمدی[۷۹] بھی ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اثر نے اپنا تخلص عندلیب و درد کی مناسبت سے اثر رکھا ۔ خواجہ محمد میر اثر محمدی ۱۱۴۸ھ/[۸۰]۳۶ - ۱۷۳۵ع میں دہلی میں پیدا ہوئے ۔ میر درد سے اکتساب علم کیا[۸۱] اور خواجہ احمد خاں سے علوم ضروریہ حاصل کیے ۔[۸۲] علم تصوف ، موسیقی اور تاریخ گوئی پر عبور اور علم ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں جب میردرد رسالہ ''واردات'' لکھ چکے تو میر اثر کی فرمائش پر انھوں نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف ''علم‌الکتاب'' تحریر کی ۔ ''علم‌الکتاب'' کے آغاز کے وقت میراثر کی عمر ۲۱ سال تھی ۔ ''علم الکتاب'' کے بعد درد نے چار رسالے نالۂ درد ، آہِ سرد ، دردِ دل اور شمعِ محفل بھی میر اثر کی فرمائش پر لکھے اور اثر ہی نے انھیں یکجا و مرتب کرکے ہر رسالے کی تاریخ تصنیف بھی لکھی ۔ ہر قدم پر وہ درد کے معاون اور ان کے تصنیفی کاموں میں شریک رہتے تھے ۔ دونوں بھائی ایک جان دو قالب تھے ۔ درد نے ''علم الکتاب'' میں لکھا ہے کہ ''کسی جگہ اور کسی حال میں بھی ، مجھ سے جدا نہیں رہتے ۔''[۸۳] مثنوی ''خواب و خیال'' اور دیوانِ اثر'' میں جس خلوص و عقیدت کا اظہار کیا ہے اس سے اثر کی بے پناہ محبت کا اندازہ ہوتا ہے ۔ میر درد کی وفات کے بعد میراثر ہی ان کے خلیفہ و جانشین مقرر ہوئے حالانکہ اس وقت خود درد کے بیٹے میر الم (ولادت ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع)[۸۴] موجود تھے اور ان کی عمر ۲۹ سال تھی ۔ میر اثر ابھی اپنی عمر کے پندرھویں

سال میں تھے کہ ۱۱ ذی‌الحجہ ۱۱۶۲ھ/۱۱ نومبر ۱۷۴۹ع کو ان کی شادی کر دی گئی ۔[85] گلشن ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ع) میں مرزا علی لطف نے میر اثر کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اثر ۱۲۱۵ھ سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے ۔ دہلی میں ان کے مزار پر تاریخ وفات صفر ۱۲۰۹ھ/اگست ۱۷۹۴ع کندہ ہے اور یہی صحیح ہے ۔ باقی ساری تاریخیں قیاسی ہیں ۔ وفات کے وقت میر اثر کی عمر تقریباً ۶۱ سال تھی ۔

میر اثر صاحب علم و عمل درویش تھے ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارتے تھے ۔[86] میر درد کے فیض تربیت نے ان کی صلاحیتوں کو مانجھ کر وہ کچھ بنا دیا تھا جو وہ تھے ۔ شاہ عالم ثانی نے ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں بیگم جان کی شدید علالت کے دوران جب دعائے صحت کے لیے میر درد کو بلایا تو انھوں نے میر اثر کو بھیج دیا ۔[87] عشق میر اثر کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ اسی عشق نے جب مجازی پیرایہ اختیار کیا تو اس کا اظہار شاعری میں ہوا اور اسی عشق نے جب حقیقت و معرفت کا رخ کیا تو ان کی زندگی کا رنگ بدل گیا ۔ جس اضطراب و بے قراری کے ساتھ وہ اپنے محبوب مجازی کے ہجر میں تڑپتے دکھائی دیتے ہیں اسی شدت کے ساتھ وہ اپنے پیر و مرشد خواجہ میر درد کے عشق میں مبتلا نظر آتے ہیں ۔ جذبۂ محبت ایک ہے ، صرف دریائے عشق نے رخ بدل لیا ہے ۔ اسی کیفیت عشق نے ان میں نرمی و گداختگی پیدا کی اور اسی نے ثابت قدمی کے ساتھ انھیں فقر و تصوف کے راستے پر چلایا ۔ یہی عشق اور اس کی شورش و برشتگی ان کی شاعری کی جان ہے ۔ میر اثر طبعاً خلیق اور متواضع ، مزاجاً رقیق القلب اور صاحب درد تھے ۔[88] میر حسن نے لکھا کہ ''فصحائے نامدار اور ملجائے کامکار . . . ایک درویش ہے صاحب وقار اور ایک صاحب سخن ہے پر اثر ، عالم و فاضل ، اس کی قدر کا رتبہ نہایت بلند ہے ۔''[89]

مثنوی ''خواب و خیال'' ، مثنوی ''بیان واقع'' اور ''دیوان اثر'' ان کی تصانیف ہیں ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' میں اثر نے ہجر و وصل کی کیفیات کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ مجازی و حقیقی پہلو ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں ۔ مثنوی 'بیان واقع' فارسی زبان میں ہے جس میں اثر نے نہ صرف اپنا نسب نامہ اور اپنے نانا سید محمد قادری کے واقعۂ شہادت کو درج کیا ہے بلکہ اپنے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب کی روح حسن سے ملاقات ، نسبت خاص عنایت کرنے کے واقعے اور ان کے معمولات کو بھی موضوع سخن بنایا ہے ۔ بعض

اہلِ علم مثنوی ''بیان واقع'' کو میر اثر کی تصنیف ماننے میں تامل کرتے ہیں لیکن یہ اس لیے درست نہیں ہے کہ ناصر نذیر فراق نے جدِ اثر نواب ظفر اللہ خاں اور ایک دوسرے امیر ظفر خاں رستم جنگ کو ایک شخصیت سمجھنے میں جو غلطی کی ہے وہ مثنوی ''بیانِ واقع'' میں میر اثر نے نہیں کی ہے ۔ اس میں جو واقعات بیان میں آئے ہیں وہ ان کے خاندانی حالات کے مطابق ہیں جن کا ذکر خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے رسالے ''ہوش افزا'' میں اور میر درد نے ''واردات'' اور ''علم الکتاب'' میں کیا ہے ۔ ''دیوانِ اثر''[۹۰] میر اثر کی ۱۳۲ مکمل اور ۹ ناتمام اُردو غزلیات کا مجموعہ ہے جس میں ۴۶ رباعیات ، ۱۲ قطعات کے علاوہ ۴۸ فردیات بھی شامل ہیں ۔ آخر میں ۱۳ فارسی رباعیات بھی شاملِ دیوان ہیں ۔ میر اثر فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فارسی و اُردو اشعار اپنے بڑے بھائی سے کم نہیں کہتے ۔"[۹۱]

میر اثر کی بنیادی اہمیت ایک مثنوی نگار کی ہے ۔ ان کی غزلوں پر مثنوی کے مزاج کی اور مثنوی پر غزلوں کے مزاج کی گہری چھاپ ہے ۔ مثنوی خواب و خیال ایک طویل غزل ہے اور دیوانِ اثر کی غزلیں مختصر مثنویاں ہیں ۔ یہ مثنوی میر اثر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں اثر نے اپنی زندگی کے ایک شدید عشقیہ تجربے کو بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کو غور سے پڑھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مثنوی دو دفعہ میں لکھی گئی ہے ۔ ایک دفعہ میں وہ حصہ لکھا گیا جس میں خالص جسمانی عشق اور ایک سچے عاشق کی بے قراری کو بیان کیا گیا ہے ۔ یہ حصہ میر اثر نے اپنے دوستوں کو سنایا اور انھوں نے یہ اشعار اپنی بیاضوں میں درج کر لیے ۔ اس سے میر اثر کے عشق کا واقعہ مشہور ہو گیا ۔ اس دور کے معاشرے میں ، جہاں عورت و مرد کے عشقیہ رشتے کو معاشرتی سطح پر اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا ، یہ بات اس معزز و محترم خاندان کی رسوائی کا باعث ہوئی ۔ میر اثر ایک عجیب عالم میں تھے ۔ تیر کمان سے نکل چکا تھا ۔ اس کا حل انھوں نے یہ نکالا کہ اس مثنوی کے شروع اور آخر میں بہت سے اشعار کا اضافہ کرکے اس بات پر زور دیا کہ یہ بات بے اصل ہے اور مثنوی کے مجازی عشق کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا ۔ اس میں منطقی ربط پیدا کرنے کے لیے مثنوی کے وسطی حصے میں بھی کچھ اضافے کرنے پڑے ۔ اب یہ مثنوی تصوف کے اس مقولے کی ترجمان بن گئی کہ عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا زینہ ہے :

عشق کی حالتوں کو زینہ کریں ۔۔۔ سارے خطروں سے پاک سینہ کریں

اس بات کا ثبوت کہ مثنوی ''خواب و خیال'' دو دفعہ میں لکھی گئی ، یہ ہے کہ پہلے اور آخری حصے میں وہ شدت اظہار نہیں ہے جو عشقیہ واردات کے بیان میں محسوس ہوتی ہے ۔ پھر میر اثر نے مثنوی میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر یہ اشعار ، جو لوگوں کو یاد تھے اور مشہور ہو چکے تھے ، کہیں دیکھو تو یہ سمجھو کہ یہ شعر میرے نہیں ہیں بلکہ اسی کے ہیں :

اب جو دیکھو کسو کے پاس کہیں
ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں

اس شعر سے آگے پیچھے کے یہ چند اشعار اور پڑھ لیجیے تاکہ یہ بات واضح ہو جائے :

وضع اس کی ہوئی ہے خلافِ طبع ۔۔۔ ہے مجھے اس سے انحرافِ طبع

یہ انحرافِ طبع بعد کی بات ہے ۔ اسی انحراف ، خوفِ رسوائی اور خاندانی عزت و ناموس کی وجہ سے اثر نے اس مثنوی کو دیوان میں شامل نہیں کیا ۔ اب مثنوی کے یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے :

نہ کہوں عہد ہے گر اوس کو تمام ۔۔۔ لغو بیہودہ ہیچ پوچ کلام
کچھ سرِ دست ہنستے ہنستے کہا ۔۔۔ بعض یاروں کو سن کے یاد رہا
نہ کیا اس کو داخلِ دیوان ۔۔۔ نہیں یہ نظم شاملِ دیوان
آزمانا تھا کچھ روانی طبع ۔۔۔ کچھ دکھانا تھا نوجوانی طبع
ایک دو دن میں کہہ کے پھینک دیا ۔۔۔ نہیں معلوم کن نے اس کو لیا
اب جو دیکھو کسی کے پاس کہیں ۔۔۔ ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں
ایک تو ریختہ ہے سہل زبان ۔۔۔ دوسرے جب کہ ہو بشوخی بیان
پھر تو قابل نہیں سنانے کے ۔۔۔ نہیں لائق کہیں دکھانے کے
بس کہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام ۔۔۔ جن کو نے نظم سے نے نثر سے کام

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر میر اثر نے یہ مثنوی ، جس سے وہ بعد میں منحرف ہوگئے اور اپنے دیوان میں بھی شامل نہیں کیا ، کیوں لکھی تھی اور میر درد نے انھیں ترغیب دلانے کے لیے وہ سو شعر ، جو بنائے کلام تھے ، کیوں کہہ کر دے تھے ؟

کہے سو شعر مثنوی کے طور ۔۔۔ دفعتاً دم میں بے تامل و غور
ہیں اشعار ہیں بنائے کلام ۔۔۔ متفرع اوسی پہ ہے یہ تمام

مثنوی کے مطالعے سے بات سامنے آتی ہے کہ وہ عشقیہ تجربہ جس کا اظہار میر اثر نے کیا ہے ان کا اپنا حقیقی تجربہ تھا ۔ وہ عشق کی جس آگ میں جل رہے تھے

اور روز بروز جس بیماریِ عشق سے ان کا کام تمام ہو رہا تھا ، سارے خاندان اور خصوصاً میر درد کے لیے تشویش کی بات تھی ۔ درد نے سب طرح کے جتن اور علاج معالجے کیے ہوں گے لیکن محمد تقی میر کی طرح ان کو بھی کوئی افاقہ نہ ہوا ہوگا ۔ پوچھنے پر اثر نے ، اس دور کی معاشرت کے پیشِ نظر ، عشق کا راز فاش کیا ہوگا :

بن کہے حال کون جانے ہے | چپ رہے حال کون جانے ہے
کچھ نہ کھلتا تھا کیا مرض ہے اسے | آہ و زاری سے کیا غرض ہے اسے
کس لیے اس کی نیند و بھوک گئی | کیا مصیبت پڑی ہے روز نئی
کس لیے ٹھنڈے سانس بھرتا ہے | کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے
یوں جو سو کھے ہے کیا اسے دق ہے | یا کسو شخص پر یہ عاشق ہے
یا کہ اس کو جنون و سودا ہے | کچھ دماغی خلل یہ پیدا ہے
ظاہرا ہر کسو پہ شیدا ہے | سب علامات عشق پیدا ہے
حال پوچھو تو خیر رونے لگے | اور الٹے خفیف ہونے لگے
بن کہے آپ ہی آپ بکتا ہے | بات پوچھو تو منہ کو تکتا ہے

لیکن جب دیوانگی بڑھی تو میر درد کے تسلی تشفی دینے پر اثر نے اپنے عشق کا واقعہ انھیں بتادیا :

الغرض بعد ایک مدت کے | اور اٹھانے ہزار شدت کے
آتشِ عشق میں ہوا جو گداز | دلِ عاشق نے تب یہ کھولا راز

میر درد نے اس واقعے کو ٹھنڈے دل سے سنا :

دل مرا ان نے پاک و صاف کیا | باوجودِ خطا معاف کیا

اور پھر وہی علاج تجویز کیا جو سراج الدین علی خان آرزو نے محمد تقی میر کے علاجِ جنون کے لیے تجویز کیا تھا کہ ''رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے ۔''[۹۲] میر اثر کو ترغیبِ شعر دلانے کے لیے درد نے مثنوی کے سو شعر خود کہہ کر دیے ۔ عشق کی آگ تیز تھی ۔ اثر نے اسی غلبے میں جو جو خیالات جس جس طرح آتے گئے انھیں شعر میں کہتے گئے ۔ بیانِ عشق میں تصورِ معشوق بھی شامل تھا ۔ لہٰذا معشوق کے جسم کا ہر ہر حصہ یاد آتا گیا ۔ آرزوئے وصل اور آتشِ فراق کا اظہار بھی ہوگیا ۔ میر اثر نے بہت کم وقت میں اس ساری کیفیت کو اشعار میں بیان کر دیا ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کے طرز و بیان میں جو شورش و برشتگی ہے ، جو جلانے اور تڑپانے والی کیفیت ہے وہ عشق کی اسی شدت سے پیدا ہوئی ہے جس کی آگ میں میر اثر اس وقت

جل رہے تھے ۔ عشق ، کی آگ ٹھنڈی پڑنے کے بعد تو اُردو شاعری میں بیان ہوئی ہے لیکن شدت کے ساتھ بھڑکتے ہوئے جذبات ، بیان میں نہیں آئے تھے ۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال ہے ۔

علم نفسیات کی رو سے وہ ادب پارے ، جنھیں لکھ کر ادیب یا شاعر اپنے باطن میں چھپی ہوئی تمناؤں یا آرزوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے ، خود اس کے لیے تزکیاتی اثر (Cathartic) رکھتے ہیں ۔ اس تخلیقی عمل سے اس کی ذات پردے سے باہر آ جاتی ہے اور وہ اپنی داخلی کیفیات کو خارجی رنگ دے کر ایسی آسودگی حاصل کرتا ہے گویا وہ مقصد اسے حاصل ہو گیا ہے ۔ جرمن شاعر رلکے (Rilke) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''اس کی شاعری خود اس کے لیے ایک علاج کا درجہ رکھتی ہے ۔'' فرائڈ کے نظریے کی رو سے بھی جنسی خواہش کا اظہار (Libdo) جسے ہم خواہش وصل کہتے ہیں ، دراصل ذہنی ارتفاع (Sublimation) کی ایک صورت ہے ۔ شاعر یا فنکار ، جو دیوانہ اور اعصاب زدہ (Neurotic) ہوتا ہے ، تخلیقی اظہار سے اپنی غیر آسودہ خواہشات کا نعم‌البدل تلاش کر لیتا ہے ۔ فرائڈ کے نزدیک تخلیق ادب ایک قسم کا طریقہ' علاج ہے جو ادیب کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے ۔ ادب کے سلسلے میں ارسطو نے بھی یہی کہا تھا کہ اس کے ''اثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں ۔ ڈرامہ اور شاعری ذہنِ انسانی کا کیتھارسس کرتے ہیں ۔''[۹۳] شدید جذبات کے تخلیقی اظہار سے فنکار خود ان سے اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے اور اسی آگہی سے ان جذبات کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے ۔ میر درد نے بھی میر اثر کو اپنے شعور و لاشعور میں چھپی ہوئی خواہشِ وصل کے اظہار کی ترغیب دے کر یہی کام کیا اور جب وہ اس کا اظہار کر چکے اور ان کے باطن کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی تو رفتہ رفتہ تصورِ محبوب تصورِ شیخ میں بدل گیا اور وہ جذبات جو اب تک وصلِ محبوب کے طالب تھے ، مرشد سے وابستہ ہو کر وصل اللہ کی طرف ہوگئے ۔ ادب و فن کس طرح تزکیہ کرتا ہے اور پھر کس طرح ارتفاع کرتا ہے ، مثنوی 'خواب و خیال' اس کی بہترین مثال ہے ۔ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے اور اثر اپنے جذبات کا سچا اور مجنونانہ اظہار کرکے بات چیت سے علاج (Talking Cure) کرتے ہیں ۔ ساتھ ساتھ مثنوی میں درد کی غزلیں ان کے جذبات کے ارتفاع کا کام بھی کرتی ہیں ۔ اس مثنوی میں عریانی کی حد تک جو کھلا پن ہے وہ بھی تزکیے کے لیے ضروری تھا ورنہ جذبات کے دبانے سے اثر کا تزکیہ اور ارتفاع ممکن نہ ہوتا ۔ اسی لیے اس میں وہ فنکارانہ توازن نہیں ہے جو مثنوی

سحرالبیان میں ملتا ہے ۔ یہ ایک ایسی طویل نظم ہے جس کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ' ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے ۔ اپنی ساری بے ربطی اور تکرار و طوالت کے باوجود اس لحاظ سے بھی یہ اُردو زبان کی ایک اہم مثنوی ہے ۔

اس مثنوی میں بظاہر کوئی قصہ نہ ہونے کے باوجود ایک قصہ چھپا ہوا ہے ۔ یہ قصہ ان دو انسانوں کا ہے جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں ۔ ان میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت ۔ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں ، ساتھ رہتے ہیں ، ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور سوتے ہیں لیکن پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ عورت جدا ہو جاتی ہے اور وعدے کے باوجود نہیں آتی ۔ عاشق روز انتظار کرتا ہے ۔ طویل فراق سے بے قرار اور یاد محبوب میں ہردم گم سم رہتا ہے ۔ اسے گزرے ہوئے لمحے اور واقعات ایک ایک کرکے یاد آتے ہیں ۔ وہ وصل کے لمحوں کو بھی یاد کرتا ہے ۔ محبوب کے جسم کے ہر ہر حصے کو تصور کی آنکھ سے دیکھتا ہے ۔ اس تصور سے عشق کی آگ اور بھڑکتی ہے ۔ وہ نامہ و پیام بھیجتا ہے لیکن محبوب تو بدل گیا ہے ۔ ع ''نام سے میرے منہ تھتھاتا ہے'' وہ اس کے قول و قرار یاد دلاتا ہے لیکن محبوب پر کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ کیفیتِ عشق کا اظہار شعر بن جاتا ہے ۔ یہ اشعار لوگوں تک پہنچتے ہیں تو محبوب شکایت کرتا ہے کہ تو نے مجھے سارے جگ میں رسوا کر دیا ہے ۔ ع ''دیکھیو اب نہ آؤں ہاتھ کبھو'' اسی کے ساتھ نامہ و پیام بھی بند ہو جاتا ہے ۔ عاشق اپنی صفائی پیش کرتا ہے لیکن اب ادھر سے خاموشی ہے ۔ عالمِ اضطراب میں عاشق جان پر کھیل کر محبوب کے در پر جاتا ہے جہاں اسے وہ بنی سنوری نظر آتی ہے ۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ یہ محبوبہ کوئی بازاری عورت تھی جس کے عشق میں میر اثر گرفتار تھے ۔ عاشق کے وہاں جانے سے اس کی مانگ بڑھ جاتی ہے :

جب سے ہر دل تو ہوگیا ہے عزیز   ہوس و عشق کی رہی نہ تمیز
اس سے آگے یہ کاروبار نہ تھا   روز دل کا لیا شکار نہ تھا

لیکن محبوب اب بھی ٹس سے مس نہیں ہوتا ۔ وہ اسے اپنے کوچے میں آنے سے بھی منع کرتا ہے ۔ عاشق کی حالت اور خراب ہو جاتی ہے ۔ عاشق عورت ذات کی نفسیات بیان کرکے اسے طعنے دیتا ہے اور جب مایوس ہو جاتا ہے تو پھر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے :

اب ملاقات بھی ہوئی تو کیا   سب مکافات بھی ہوئی تو کیا
اب تو بالفرض تو گر آن ملے   ہوویں شکوے نہ میری جان گلے

اب نہ اپنی خبر نہ دل کی خبر ہو گیا ہے زوالِ عین و اثر
میں رہا ہوں تو کچھ خبر ہووے دل رہا ہو تو اب اثر ہووے

اس منزل میں آ کر "حضرت" کا فرمانا دل پر اثر کرنے لگتا ہے۔ اب وہ اثر ہی باقی نہیں رہا تھا۔ وہ تو مر چکا تھا اور اس کی جگہ دوسرا اثر پیدا ہوا تھا:

اب اثر کو کہاں سے میں لاؤں ڈھونڈھوں کیدھر کہاں اوسے پاؤں
اس جگہ تو نہ میں نہ تو ہے اب بس کہیں اور گفتگو ہے اب
اے مرے پیر میں نہیں کی ہے خبر ہے یہ وقتِ مدد کہ آہ اثر

اور اس کے بعد پیر کی مدح اور اظہارِ عقیدت پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

یہ مثنوی چونکہ ایک عاشق کے ہر طرح کے جذبات و کیفیات اور اس کے سوانح کا سچا، بے ساختہ اور بے باکانہ اظہار ہے اس لیے اس میں وہ سب کچھ بیان میں آ گیا ہے جو عام طور پر بیان میں نہیں آتا۔ یہ عشق خالصاً مجازی و جسمانی نوعیت کا ہے۔ مثنوی "سحرالبیان" میں جو بیانِ وصل ملتا ہے وہ مختصر ہے اور اشارات و کنایات میں بیان کیا گیا ہے۔ نصرتی نے "گلشن عشق" میں "احوالِ شبِ زفاف" کا جو تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے اس میں استعاروں کے ذریعے تصور کی آنکھ میں کاجل کی سلائی پھیری ہے۔ فیضی نے "نل دمن" میں اور جامی نے "یوسف زلیخا" میں اپنے حسنِ بیان سے دلکش و رنگین تصویریں بنائی ہیں۔ یہ وہ خیال آفریں تصویریں ہیں جن میں دوسروں کے وصل کو بیان کیا گیا ہے۔ لیکن میر اثر کے ہاں اس بیان میں اس لیے حدت اور شدت ہے کہ وہ روزمرہ کی عام زبان میں خود اپنی آپ بیتی سنا رہے ہیں۔ یہ بیانِ وصل اس لیے واقعاتی ہے کہ وہ آرزوئے وصل کی آگ میں اس مثنوی کو لکھتے وقت بھی جل رہے تھے۔ یہی صورت اس مثنوی کے "سراپا" کے ساتھ ہے۔ یہ خیالی جسم کی تصویریں نہیں ہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں جس کی آرزو میں انھوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے۔ اسی لیے ان کے بیان میں وہ کیفیت و سرشاری ہے جو اس آگ کے بجھنے کے بعد اس طور پر دوبارہ پیدا نہیں کی جا سکتی تھی۔ شاہ حاتم کے "دیوان زادہ" میں بھی ایک "سراپا" موجود ہے جس میں محبوب کے ۳۳ اعضائے جسمانی اور ان کے اوصاف کی ترجمانی کی گئی ہے لیکن اس میں اوپری پن تو ہے سرشاری نہیں ہے۔ سحرالبیان کے "سراپا" میں آرائشِ جمال تو ہے لیکن یہاں بھی وہ ڈوب جانے والی کیفیت نہیں ہے جو میر اثر کے بیانِ سراپا کو اُردو شاعری میں منفرد بنا دیتی ہے۔

ہیئت، تکنیک اور ترتیب کے اعتبار سے یہ ایک ناقابلِ ذکر مثنوی ہے۔

اس میں تکرار بھی ہے اور بے جا طوالت بھی ۔ جا و بے جا میر درد کی اُردو فارسی غزلوں کی پیوند کاری ہے لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود اس میں عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور موثر ہے کہ یہ مثنوی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے ۔ اس میں جو زبان و بیان کی سادگی ہے ، جو زور سلاست و روانی ہے ، صداقتِ اظہار کی جو گرمی ہے وہ ہمیں اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی ۔ عشق سے انسانی ذہن کس طرح بدلتا ہے اس عمل کا اظہار بھی اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں اس طور پر نہیں ملتا ۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی بھی ہے اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیات کا برملا اظہار بھی ۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اُردو مثنوی کو ایک نئی صورت عطا کی تھی ۔ اثر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ اس مثنوی میں دونوں اصناف مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ یہ مثنوی ہوتے ہوئے بھی ایک طویل مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی ہے ۔ اس اعتبار سے بھی یہ اُردو کی ایک منفرد مثنوی ہے ۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اپنی ہیئت ، فنی توازن اور خارجی تصویروں کی وجہ سے ایک شاہکار ہے لیکن اثر کی مثنوی میں ہجر و وصل کے نقشے ، بے قراری و اضطراب کی کیفیات سحرالبیان سے زیادہ پر اثر ہیں ۔ سحرالبیان کا عاشق کمزور اور بے عمل ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے ۔ میر کی مثنویوں کا عاشق جان سے گزر کر وصلِ محبوب سے ہم کنار ہو جاتا ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق اس عشق کا رشتہ ، اپنے پیر و مرشد کی مدد سے ، عشق اللہ سے قائم کر لیتا ہے اور اسے ایک بلند تر مقصد پر لگا دیتا ہے ۔ اسی لیے مثنوی خواب و خیال المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے ۔ یہاں عشق ایک مثبت راستہ اختیار کر لیتا ہے جو ہمیں کسی اور المیہ مثنوی میں نہیں ملتا ۔

مثنوی ''خواب و خیال'' اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے اُردو مثنویوں میں امتیازی حیثیت کی حامل ہے ۔ اس میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس کی تخلیقی قوت کو سب سے پہلے میر نے پہچانا تھا ۔ میر اثر نے بھی اسی عام زبان کی تخلیقی توانائی سے کام لے کر اپنی مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ اس میں وہی سادگی ، وہی لہجہ ، وہی الفاظ ملتے ہیں جو روزمرہ کی بات چیت میں ہوتے ہیں ۔ یہاں عام زبان ادبی زبان بن کر استعمال ہوئی ہے ۔ اظہار کی سطح

پر یہ ایک دریا ہے جو امڈا چلا آ رہا ہے - جذبے کی سچائی ، اظہار کی بے باکی ، عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک ایسا اچھوتا رنگ بھر دیا ہے جو اس مثنوی کے ساتھ مخصوص ہے اور اسی وجہ سے اس کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں - مثنوی ''خواب و خیال'' ایک ایسی تخلیق ہے جو ، ادب کے خاص دھارے سے الگ ، اتفاق سے وجود میں آ جاتی ہے اور اس میں از خود کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اہم ہو جاتی ہے - یہ مثنوی اس لیے جاذبِ نظر ہے کہ یہ تمام مثنویوں سے الگ ہے - اس کا طرز مثنوی کا سا ہے بھی اور اس سے مختلف بھی - جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تزکیے کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے - یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی ''عجب'' کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی -

اس مثنوی کے طرز ادا نے جہاں میر درد کی روایت غزل کو آگے بڑھایا ہے وہاں غالب کی ع ''کوئی اُمید بر نہیں آتی'' والی غزلوں کے مزاج میں رنگ بھر کر اسے داغ تک پہنچایا ہے - بغیر فارسی عربی الفاظ کا یہ طرز ادا ہمارے اپنے دور کے نئے انداز بیان کی روایت کا حصہ ہے - سہل ممتنع اس کا سب بڑا وصف ہے - اس میں نثر و نظم کے حدود مل کر ایک ہوگئے ہیں - مثنوی کی روایت میں مومن ، قلق اور مرزا شوق قابلِ ذکر نام ہیں - ان سب نے اس مثنوی کے مزاج ، طرز اور رنگ سے فیض اُٹھایا ہے - مثلاً یہ چند شعر دیکھیے[۹۳]:

خواب و خیال — میر اثر	بہار عشق — مرزا شوق
ہتھا پائی میں ہانپتے جانا	ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا
کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا	چھوٹے کپڑوں کو ڈھانپتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	کبھی منہ سے دیا چبا کر پان
وہ ترا جیب کا لڑا دینا	کبھی مل کر لڑی زباں سے زبان
وہ ترا پیار سے لپٹ جانا	کھول کر دل چمٹ چمٹ کے ملا
اور دل کھول کر چمٹ جانا	کیسا کیسا لپٹ لپٹ کے ملا
ہولسے ہولسے پکارنے لگنا	چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی کبھی

نہ رہا لطف زندگانی کا — پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا — نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

خواب و خیال ــ میر اثر	مثنوی مومن خاں مومن
وہ ترا بے حجاب مل جانا	وہ ہاتھ کو زور سے چھڑانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا	وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
بات ٹھہرا کے پھر بچل جانا	وہ سینے پہ لیٹ کے ستانا
عین اُس وقت پر بچل جانا	مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ	بے رحم اب تو دے چھوڑ
نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ	بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ

ان مماثلتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اثر کی مثنوی آنے والے دور کے مثنوی نگاروں کے لیے ایک ایسی اہم مثنوی ضرور تھی جس کے تخلیقی اثر نے ان کی تخلیقات میں رنگ گھولا ہے۔ روایت کے اثرات اسی طرح سرایت کرتے ہیں اور آنے والی نسلوں کے شعور و لاشعور کا حصہ بن کر ان کے تخلیقی ذہن میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' نے اُردو کی عشقیہ مثنوی کی روایت کو ایک نیا رخ دیا ہے۔

دیوان میر اثر دیوانِ درد کی طرح مختصر ضرور ہے لیکن منتخب نہیں ہے۔ اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو دیوانِ درد میں نظر آتا ہے۔ اس میں حسن و عشق کی وہی کیفیات بیان کی گئی ہیں جو مثنوی خواب و خیال میں زیادہ پر اثر انداز سے بیان میں آ گئی ہیں۔ اگر دیوانِ اثر اور مثنوی خواب و خیال کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو دیوان کی غزلیں مثنوی کے جذبہ و احساس کی تکرار کرتی ہیں۔ اثر کی غزلیات پر اس مثنوی کا گہرا اثر ہے۔ میر اثر کی غزل ایک محدود دائرے کی شاعری ہے جس میں کیفیتِ انتظار، یادِ محبوب، اضطرابِ ہجر، بے وفائی محبوب، یادِ ماضی، عالمِ بے حواسی، رسوائیِ عشق، عام معاملات و وارداتِ عشق کا اظہار بار بار ہوتا ہے۔ میر اثر میر کی طرح غم کو نشاط نہیں بنا سکتے اور نہ وہ درد کی طرح غم کو پی کر اس کی اَنے مدھم کر سکے۔ ان کی غزل میں رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ان کی غزل کو "اظہارِ رنج" کی شاعری کہنا چاہیے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر اثر کی غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ترے آنے کا احتمال رہا — مرتے مرتے یہی خیال رہا

صاف کہہ دیجے مختصر اتنا آئیے کا کہہ بس نہ آئیے گا
پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے آہ ہر چند میں پکار رہا

دل میں دماغ جی نہ جگر میں لہو کی بوند
دکھلاؤں تجھ کو ہجر کے حالات کس طرح

کیا کہوں اپنی میں پریشانی
دل کہیں ، میں کہیں ہوں ، دھیان کہیں

ہم سے کسو طرح نہ کٹے گی شبِ فراق
اس پر نہ جا کہ روز کیا شام کر چکے

اٹھ گیا سب جہاں سے قول و قرار
یاد وعدے کیا کرو بیٹھے

مثنوی کی طرح میر اثر غزل میں بھی ہر کیفیت اور ہر احساس کو حتیٰ کہ صوفیانہ خیالات کو بھی عام بول چال کی زبان میں ایسی بے ساختگی اور روزمرہ و محاورہ کی برجستگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ سادگی ان کی غزل کا حُسن بن جاتی ہے اور اسی سادگی کی وجہ سے ان کے اشعار نثر سے قریب تر ہو کر جلد زبان پر چڑھ جاتے ہیں ۔ یہ خصوصیت ان کی غزل کا نمایاں وصف ہے :

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے
دل تجھے اعتبار آتا ہے

کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے
اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں

وہی میں ہوں اثر وہی دل ہے
اب خدا جانے کیا ہوا مجھ کو

یوں آگ میں سے بھاگ نکلنا نظر پڑا
اپنے تئیں تو وضع نہ بھائی شرار کی

کون سنتا ہے یاں کسو کی بات
بس اثر قصہ مختصر کیجے

کبھو دوستی ہے کبھو دشمنی
تری کون سی بات پر جائیے

حال اپنا کسو سے کیا کہیے
ایک دل تھا سو وہ بھی کھو بیٹھے

میر اثر عام طور پر مختصر بحریں استعمال کرتے ہیں اور مثنوی کی بحر تو انھیں اتنی مرغوب ہے کہ بیشتر غزلیں اسی بحر میں ملتی ہیں ۔ وہ غزل میں ایک دوسرے درجے کے محدود شاعر ہیں لیکن اپنی مثنوی کی وجہ سے وہ ہمیشہ قابلِ ذکر رہیں گے ۔ یہی صورت ، اپنی ساری قادر الکلامی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود مثنوی سحر البیان والے میر حسن کے ساتھ ہے ، جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

۱- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۲- قائم چاند پوری : پنڈت پدم سنگھ شرما ، ترجمہ مسعودہ حیات ۔ ''نقوش'' لاہور ، شمارہ ۹۴ ، ص ۵۸ - ۵۹ ، جولائی ۱۹۶۲ع اور ''قائم چاند پوری اور ان کا کلام'' : از محمد علی خاں اثر رامپوری ۔ معارف ۴ جلد ۶۹ ، ص ۲۸۹ اعظم گڑھ ، اپریل ۱۹۵۲ع -
۳- مخزن نکات : ص ۲۰۰ - ۴- مخزن نکات : ص ۴۷ ، ۲۰۰ -
۵- ایضاً : ص ۲۰۰ - ۲۰۱ -
۶- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع -
۷- مخزن نکات : ص ۲۰۰ اور تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۸- مخزن نکات : ص ۴۸ -
۹- این اورینٹنل بایو گریفیکل ڈکشنری : ٹی ۔ ڈبلیو ۔ بیل ، ص ۲۴ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -
۱۰- مخزن نکات : ص ۲۰۱ -
۱۱- مخزن نکات : (قطعہ سال تصنیف) ، ص ۱۷۶ -
۱۲- کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۳۸ ، مجلسِ ترق ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۱۳- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۸۹ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۳ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ - ۱۶- ایضاً : ص ۱۷۹ -
۱۷- کلیاتِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، (جلد اول) مقدمہ ص ۳۰ - ۳۱ ، مجلسِ ترق ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۱۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ - ۱۸۰ -
۱۹- انتخاب یادگار : منشی امیر احمد امیر مینائی (حصہ دوم) ، ص ۳۰۱ ، تاج المطابع رامپور ۔

۲۰- کلیاتِ جرأت : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱ ، لیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -
۲۱- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
۲۲- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۱۳۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -
۲۳- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
۲۴- کلیاتِ قائم : جلد اول ، ص ۱۷۱ - ۱۷۲ -
۲۵- مجموعۂ نغز : جلد دوم ، ص ۸۲ - ۸۳ -
۲۶- کلیاتِ قائم : جلد اول ، مقدمہ ص ۱۷ - ۱۸ -
۲۷- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ - ۲۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ -
۲۹- دستور الفصاحت : ص ۴۵ -
۳۰- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۲ - ۵۳ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ع -
۳۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۸۲ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۳۲- ایضاً : ص ۱۸۲ -
۳۳- کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۳۴- مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۳۵- مخزن نکات : ص ۱۷۶ -
۳۶- دستور الفصاحت : دیباچہ مصحح ص ۵۰ تا ۵۹ -
۳۷- مخزن نکات : ص ۲ - ۳۸- مخزن نکات : ص ۲۰ -
۳۹- ایضاً : ص ۱۷۴ - ۴۰- ایضاً : ص ۵۷ -
۴۱- مخزن نکات : مقدمہ مرتب ، ص ۳۳ -
۴۲- ایضاً : ص ۱۷۱ -
۴۳- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۱۷۹ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۴۴- نکات الشعرا : ص ۱ - ۴۵- مخزن نکات ص ۳۳ -
۴۶- مخزن نکات : ص ۲۲ -

۴۷- کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۴۸- دیوانِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام ، دہلی ۱۹۶۳ع -
۴۹- انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ نواب عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی ، مدراس ۱۹۰۳ع -
۵۰- انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ حسرت موہانی ، علی گڑھ ۱۹۰۵ع -
۵۱- کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن (جلد دوم) ص ۴۲۲ — ۴۲۵ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۵۲- نکات الشعرا : ص ۱۶۰ - ۵۳- مخزن نکات : ص ۱۳۱ -
۵۴- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۸۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۵۵- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۹ مکتبہ برہان دلی ۱۹۶۸ع -
۵۶- تذکرۂ ہندی : ص ۱۱۱ -
۵۷- مجمع الانتخاب : ص ۸۹ اور مجموعۂ نغز : ص ۳۲۰ -
۵۸- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ - ۵۹- مخزن نکات : ص ۱۳۱ -
۶۰- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -
۶۱- مخزن نکات : ص ۲۰۰ -
۶۲- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ص ۲۴۹ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع -
۶۳- دستور الفصاحت : ص ۵۲ -
۶۴- کلیاتِ جرأت : (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۲۲ ، لیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -
۶۵- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۹۰ -
۶۶- کلیات جرأت : (جلد دوم) ص ۲۲۸ -
۶۷- دستور الفصاحت : ص ۵۲ -
۶۸- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۵۵ - ۵۶ -
۶۹- طبقات الشعرا : ص ۲۳۱ -
۷۰- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -

۷۱- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۸۹ - ۹۰ -

۷۲- دیوانِ سوز : مطبوعہ اُردوئے معلیٰ جلد ، ۴ شمارہ ۷ - ۶ ، دہلی ۱۹۶۳ع -

۷۳- خوش معرکہ زیبا : جلد اول ، ص ۲۱۵ -

۷۴- کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، لاہور -

۷۵- کلیاتِ سودا : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۷۳ع و ۱۹۷۶ع -

۷۶- دستور الفصاحت : ص ۵۱ -

۷۷- خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۴ -

۷۸- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -

۷۹- شمعِ محفل : خواجہ میر درد ، ص ۳۲۰ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۳۱۱ھ -

۸۰- رائے سناتھ سنگھ بیدار کے اس قطعہ تاریخ ولادت سے ۱۱۴۸ برآمد ہوتے ہیں :

چو قطب کمالات برج اقامت	فروزندۂ خانماں تا قیامت
برآمد دو عالم ازو گشت روشن	بماند چنیں نور یا رب سلامت
بیاں شب بہ بیدار سال طلوعش	ندا آمدہ ''نور شمع امامت''

(۱۱۴۸ھ)

(قطعات تاریخ (قلمی) : انجمن ترق اُردو پاکستان کراچی) -

۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۹ ، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ ۱۹۳۴ع -

۸۲- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۴۳ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ع -

۸۳- علم الکتاب : ص ۸۴ -

۸۴- قطعات تاریخ : سناتھ سنگھ بیدار ، مخطوطہ انجمن ترق اُردو پاکستان کراچی -

۸۵- ایضاً -

۸۶- دو تذکرے : (تذکرۂ شورش) مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد اول) ص ۴۳ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -

۸۷- دیوانِ میر اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، مقدمہ ص ۶۴ ، انجمن ترق اُردو (ہند) دہلی ۱۹۷۸ع -

۸۸- مجموعہ نغز : (جلد اول) ، ص ۴۳ -

۸۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص . ۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۹۰- دیوان اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، انجمن ترقی اُردو ہند ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۹۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹ -

۹۲- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۰ -

۹۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۸۵ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۹۴- اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۰۲ — ۵۰۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۵۷ ''از بدو شعور تا بایں حال بہ توسل نوکری بادشاہی بہ دارالخلافت شاہ جہان آباد گزراند و لیل و نہار بہ مقتضائے مناسبت بہ صحبت سخن سنجان عالی مقدار بسر بردہ ۔''

ص ۶۶۷ ''مدتے داخل جرگہ میاں خواجہ میر صاحب ماند ۔''

ص ۶۶۷ ''در آغاز مشق اشعار خود از نظر خواجہ میر درد تخلص می گزرانید ۔''

ص ۶۶۷ ''اکنوں با مرزا رفیع محشور است ۔''

ص ۶۶۸ ''بنا بر خباثت اصلی از شاگردیش (سودا) ہم پہلوتہی کرد ۔''

ص ۷۷۳ تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نگردیدہ و تا ایں زمان ہیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخن وران ایں فن سطرے بہ تالیف نرسانیدہ ۔''

ص ۷۷۳ ''ایں دو شعر بنام او در بیاض میر عبدالولی مسطور نوشتہ یافتم ۔''

ص ۷۷۳ ''احوالش من و عن داخل تذکرہ خان آرزو است ۔''

ص ۷۷۳ بر شناسائے اسلوب سخن مخفی و محتجب نیست کہ از عہد عبداللہ قطب شاہ گرفتہ تا زمانہ بہادر شاہ کسانے کہ شعر ریختہ گفتہ اند

نسق کلام اینہا بسیار مربوط و معقول است ۔ ہر چند اکثر الفاظ غیر مانوس‌گوش ہائے مردم مستعمل ایشان است لیکن چوں موافق زبان دکھن راست و درست است۔ پیش ہمہ کس راہ بہ دل دارد ۔''

ص ۹۳ے ''از خوش کردن تخلص من نصف دلم ازو خوش است ۔''

ص ۹۵ے ''نواب آصف الدولہ مغفور از دل عاشق صحبت تمکین ایشان (سوز) بود و کمال عزت و احترام می نمود ۔''

ص ۹۵ے ''سعی و سفارشِ غربا بخدمت امرا کہ دریں امور نظیر خود نداشت مثلِ آفتاب برہمہ ہا روشن و ظاہر است ۔''

ص ۹۵-۹۶ے ''شعر را بادائے نادر کہ دست و پا و چشم بلکہ تمام اعضا در حرکت می آیند، می خواند و مردمان نافہم را متوجہ جانب خود می گرداند ۔''

ص ۸۰۰ ''در ہیچ جا و ہیچ حال جدا از بندہ نگزارد ۔''

ص ۸۰۱ ''از فصحائے نامدار و ملجائے کامگار . . . درویشے ست موقر و صاحب سخنے است مؤثر ۔ عالم و فاضل، رتبہ قدرش بہ غایت بلند ۔''

ص ۸۰۲ ''شعر ہندی و فارسی کم از برادر بزرگ نمی گوید ۔''

● ● ●

سانواں باب

میر حسن

نئی نسل اپنی بزرگ نسل کے کھوے سے کھوا ملا کر چلتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نمایاں ہو کر اپنی جگہ بنا لیتی ہے ۔ میر حسن بھی محمد تقی میر ، سودا اور میر درد کے دور کی ایسی ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں ۔ میر کے "نکات الشعرا" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، گردیزی کے "تذکرۂ ریختہ گویان" (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) اور قائم کے "مخزن نکات" (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) میں میر حسن کا ذکر نہیں ملتا[1] جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع تک

---

[1] میر اور گردیزی نے اپنے تذکروں میں جس میر حسن کا ذکر کیا ہے وہ شاگرد سودا میر محمد حسن ہیں اور ایک الگ شخص ہیں ۔ ان کا ہمارے میر حسن سے کوئی تعلق نہیں ہے ۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں میر محمد حسن حسن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ حسن نے ایک مدت یونس خاں کی صحبت میں بسر کی اور گاہ گاہ شعر بھی کہتا ہے ۔ (تذکرۂ شعرائے اُردو : مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۴۹ ، انجمن ترقی اُردو ہند ، دہلی ۱۹۴۰ع) حسن نامی ایک اور شاعر ، جس کا ذکر نکات الشعرا اور تذکرۂ ریختہ گویاں میں نہیں ہے ، خواجہ حسن حسن ہے جس کے بارے میں میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس فقیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہیں تھا اس لیے حسن تخلص اختیار کر لیا ۔" (تذکرہ شعرائے اُردو ، ص ۵۰) ۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ میر حسن حسن اور خواجہ حسن حسن بھی دو الگ الگ شخص ہیں اور ان دونوں سے ہمارے میر حسن کا کوئی تعلق نہیں ہے ۔ اسپرنگر نے بھی دیوان خواجہ حسن کا ذکر کیا ہے (اے کیٹالاگ اوف عریبک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، ص ۲۰۸ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع) ۔ تاریخ ادب میں اس بات کی صراحت اس لیے ضروری تھی کہ ہمارے اہل علم نے عام طور پر

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میر حسن کی شاعری کا باقاعدہ آغاز نہیں ہوا تھا ۔ میر حسن ، جن کا نام میر غلام حسن[1] اور تخلص حسن تھا ،[2] مشہور ہزل گو میر غلام حسین ضاحک کے بیٹے تھے ۔ میر حسن (۱۱۳۹ھ — ۱۲۰۱ھ/۳۷-۱۷۳۶ — ۱۷۸۶ع) کا خاندان چار پشتوں سے دہلی میں آباد تھا ۔ ان کے مورث اعلیٰ میر امامی موسوی شاہجہاں بادشاہ کے دور میں ہرات سے ہندوستان آئے اور دلی میں آباد ہو گئے ۔[3] میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''یہ مؤلف ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی اصلاً شاہجہاں آباد سے ہے ۔''[4] امامی موسوی کے بارے میں میر حسن نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ ''سہ ہزاری ذات'' کے منصب پر فائز تھے لیکن شاہجہانی دور کے کسی تذکرے یا تاریخ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی[ف] ۔ میر حسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر امامی فاضل متبحّر اور فقیہ تھے اور گاہ گاہ تفریح طبع کے لیے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور پھر اس بات پر اظہار افتخار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اس عاجز سخن کا سررشتۂ شاعری خاندانی ہے ، اکتسابی نہیں ہے ۔''[5] میر حسن پرانی دلّی کے محلہ سید واڑہ میں پیدا ہوئے[6] اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی ۔ تذکروں سے ان کی تعلیم کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا البتہ میر حسن کے ایک قریبی دوست میر شیر علی افسوس نے ، جو دس سال تک ان کے ساتھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہ غلطی کی ہے اور میر محمد حسن اور خواجہ حسن حسن کو میر حسن ، صاحب مثنوی ''سحر البیان'' سمجھ کر غلط نتائج نکالے ہیں ۔ آب حیات (ص ۲۵۳ ، بار چہاردھم ، مطبوعہ شیخ مبارک علی ، لاہور) میں بھی خواجہ حسن کی ایک غزل میر حسن سے منسوب کر دی گئی ہے ۔ (ج ۔ ج)

ف۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے ڈاکٹر محمد صادق کے حوالے سے ، جنھیں محمد حسین آزاد کے خطوط کے پلندوں میں ایک خط ملا تھا ، لکھا ہے کہ آزاد نے آب حیات لکھتے ہوئے جن لوگوں سے خط و کتابت کی تھی ، ایک خط میں کسی نے آزاد کے استفسار کے جواب میں یہ واضح کیا تھا کہ ''شاہجہاں ہاتھی پر سوار ہوتے تھے اس لیے ایسے فیل بان کی ضرورت تھی جو نجیب الطرفین سید ہو اور بادشاہ کی طرف پیٹھ کرکے بیٹھ سکے ۔ میر ضاحک کے مورث اعلیٰ کو ولایت سے طلب کرکے عہدۂ فیل بانی پر مقرر کیا ۔'' گویا میر امامی موسوی سہ ہزاری منصب دار نہیں بلکہ شاہی فیل بان تھے ۔ (میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۱۱ ، لاہور ۱۹۵۹ع) ۔

ایک ہی سرکار میں ملازم رہے ، لکھا ہے کہ ''اگرچہ علم عربی اسے مطلق نہ تھا ہاں فارسیت تھی بلکہ جستہ جستہ شعر یا کوئی رباعی کبھو کبھو بھی لیتا تھا لیکن علم مجلسی میں بے بدل اور شعر ہندی میں اکمل تھا۔''[۷]

میر حسن نے اپنے سالِ پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ یہ لکھا ہے کہ ''گردشِ روزگارِ بدہنجار'' سے شروعِ جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا۔[۸] مصحفی نے میر حسن کی عمر اور وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ''عشرہ محرم میں ان کی رحلت ہوئی۔ ان کی عمر ساٹھ سے زیادہ ہوگی۔''[۹] اور اس بنا پر کہ میر حسن کا سالِ وفات ۱۲۰۱ھ/۸۷-۱۷۸۶ع ہے اور اس وقت ان کی عمر ۶۰ سال سے زیادہ تھی ، سالِ ولادت ۱۱۴۰ھ/۲۸-۱۷۲۷ع مقرر کر دیا گیا ہے۔[۱۰] دوسرے گروہ نے گارساں دتاسی کی 'تاریخ ادبیات ہندوستانی' اور 'تذکرہ طبقات الشعرائے ہند' مؤلفہ کریم الدین و فیلن میں وفات کے وقت میر حسن کی عمر پچاس سال دیکھ کر سالِ ولادت ۱۱۵۱ھ/۳۹-۱۷۳۸ع مقرر کر دیا ہے۔[۱۱] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ میرے قیاس کے مطابق میر حسن کی پیدائش ۱۱۵۰ھ میں یا اس کے لگ بھگ ہوئی ہے۔[۱۲] ڈاکٹر وحید قریشی نے ''سفینہ ہندی''[۱۳] کی اس عبارت کی بنیاد پر کہ وفات کے وقت میر حسن کے والد میر غلام حسین ضاحک کی عمر ساٹھ سال تھی اور پھر یہ قیاس کرکے کہ وہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع میں یا ذرا بعد فوت ہو گئے ، ضاحک کا سالِ ولادت ۱۱۹۶ھ — ۶۰ = ۱۱۳۶ھ متعین کیا ہے ، اور پھر ضاحک و حسن کی عمر میں کم از کم ۱۸ برس کا فرق مان کر حسن کا سالِ ولادت ۱۱۳۶ + ۱۸ = ۱۱۵۴ھ/۴۲-۱۷۴۱ع مقرر کیا ہے۔[۱۴] دلچسپ بات یہ ہے کہ ان بحثوں میں میر حسن کے اپنے بیانات اور خصوصاً اس دیباچے کو ، جو انھوں نے اپنے دیوان پر لکھا ہے ، بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ اس دیباچے میں میر حسن نے چند ایسی بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے ان کے سالِ ولادت کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً میر حسن کے دیباچے کی یہ عبارت دیکھیے :

> ''غرض جب گردشِ روزگار سے میں لکھنؤ پہنچا تو میں نے ایک رباعی فارسی زبان میں کہی جسے میرے والد ماجد کی زبان سے سن کر شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ نے اس گنہگار کے حق میں دعا فرمائی۔ شاید یہ انھی بزرگِ عالی مقدار کی دعا کا نتیجہ ہے کہ مجھے توفیقِ سخن نصیب ہوئی۔''[۱۵]

اس عبارت سے یہ بات سامنے آئی کہ اس وقت میر حسن نو عمر تھے اور ان کی

فارسی رباعی ''حضرت قبلہ گاہی'' (میر ضاحک) نے شیخ صاحب کو سنائی تھی ۔
اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ ''شیخ صاحب'' کون مرد بزرگ ہیں جن کا ذکر
میر حسن نے اتنے احترام سے کیا ہے ۔ اس گتھی کو بھی میر حسن نے اپنے
اسی دیباچے میں آگے چل کر سلجھا دیا ہے :

''چوتھے میر محمد تقی، جن کا تخلص میر ہے اور جو چراغ محفل شعرا
شیخ سراج الدین علی خان آرزو نور اللہ مرقدہ کے (جو زمانے کی آلدمی
سے خاموش ہو چکے ہیں) بھانجے ہیں ۔''[۱۶]

دیباچے کی اس عبارت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ''شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ''
سے میر حسن کی مراد سراج الدین علی خان آرزو سے ہے جو فارسی کے جید عالم
اور اپنے دور کے مشہور فارسی گو تھے ۔ میر حسن کے علاوہ عام طور پر کسی
نے آرزو کو شیخ کے لفظ سے یاد نہیں کیا ۔ ان اقتباسات سے یہ بات بھی سامنے
آئی کہ جب میر حسن اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ پہنچے تو اس وقت
آرزو بھی لکھنؤ میں تھے ۔ اب دیکھا جائے کہ آرزو لکھنؤ کب پہنچے ''آرزو
سالار جنگ برادر نجم الدولہ کے ساتھ ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ء
کو لکھنؤ پہنچے اور اس شہر میں نواب شجاع الدولہ نے ان کے حقوق کو
پہچانا ۔''[۱۷] تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ شجاع الدولہ کے والد نواب صفدر جنگ
عہدۂ وزارت سے ۱۱۶۶ھ[۱۸]/۱۷۵۲ء میں معزول ہو کر کچھ عرصے بعد دہلی
سے اودھ روانہ ہوئے ۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت
سے اتارا اور اندھا کر کے اس کی جگہ شہزادہ عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے
لقب سے تخت نشین کر دیا ۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء ہی میں سالار جنگ بھی اودھ کے
لیے روانہ ہوئے ۔ آرزو ان کے ہمراہ تھے اور :

''اسی سال ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے جو نواب صفدر جنگ کا تعلقہ
تھا اور راجہ نول رائے کی حویلی میں قیام کیا ۔ اثنائے راہ میں نواب
صفدر جنگ کی بیماری کی خبر مشہور ہو چکی تھی ۔ لکھنؤ پہنچنے کے
دو روز بعد بنگلہ فیض آباد سے، جو اودھ کے پاس ہے، لکھنؤ میں
خبر آئی کہ نواب صفدر جنگ بہادر نے اس عالم فانی سے عالم جاودانی
کی طرف رحلت کی ۔''[۱۹]

صفدر جنگ نے ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۷ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو وفات پائی ۔[۲۰] آرزو
جیسا کہ اوپر کی عبارت سے واضح ہے، ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۵
ذی الحجہ کو صفدر جنگ کی وفات کی خبر لکھنؤ پہنچی ۔ ذی الحجہ قمری سال کا

آخری مہینہ ہے - چار پانچ دن بعد ۱۱۶۸ھ شروع ہو جاتا ہے - آرزو کی وفات ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء بروز سہ شنبہ ہوئی -[21] گویا آرزو ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ سے ۲۲ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ (۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ء - ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء) تک سولہ مہینے لکھنؤ میں بقیدِ حیات رہے - آرزو سے میر ضاحک اور میر حسن کی ملاقات بھی ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء میں لکھنؤ میں ہوئی جو کم و بیش اسی زمانے میں لکھنؤ پہنچے تھے - اس وقت میر حسن کی "شروع جوانی[22]" تھی - اگر شروع جوانی (جوانی نہیں) ہم انیس سال مان لیں تو میر حسن کا سالِ ولادت ۱۱۶۸ - ۱۹ = ۱۱۴۹ھ/۳۷ - ۱۷۳۶ء متعین کیا جا سکتا ہے -

شاعری کی طرف میر حسن کا فطری رجحان بچپن سے تھا - بچپن ہی میں فارسی زبان میں یہ شعر کہا :

یک سخن گویم ترا بشنو ز من اے یار من
گر نخواہی رنجِ خود اے جاں مدہ آزار من[23]

لکھنؤ آ کر بھی فارسی ہی میں شعر کہتے رہے لیکن جب لکھنؤ سے فیض آباد آئے اور میر حبیب اللہ اور ان کے بھائی میر ابراہیم نور اللہ کی صحبت میں بیٹھے اور اپنا کلام سنایا تو ایک دن میر حبیب اللہ نے ان سے ریختہ میں کچھ کہنے کی فرمائش کی - اُس کے بعد سے فارسی میں شعر گوئی ترک کر دی اور اُردو کے ہو رہے - اُس زمانے میں میر ضیاء الدین حسین ضیا فیض آباد میں تھے - میر حسن ان سے اصلاح لینے لگے - فیض آباد سے میر حسن کی اُردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے -

بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ میر حسن نے خواجہ میر درد سے بھی اصلاح لی تھی - یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ میر حسن کی شاعری کا آغاز اودھ پہنچ کر ہوا - دوسرے اگر ایسا ہوتا تو میر حسن اپنے تذکرے میں اس بات کا ضرور ذکر کرتے کیونکہ یہ بات خود میر حسن کے لیے قابلِ فخر تھی - انھوں نے میر ضیا سے اصلاح لی جس کا اعتراف انھوں نے اپنے تذکرے میں ، اپنے دیباچے میں اور اپنے دیوان میں کیا ہے :

گفتگو اپنی برابر کب ضیا سے ہو سکے
فرق ہوتا ہے بہت شاگرد اور استاد میں

لیکن جب میر ضیا فیض آباد سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ کلیان سنگھ عاشق سے منسلک ہو گئے[24] تو وہ مرزا رفیع سودا سے مشورۂ سخن کرنے لگے جس کی تصدیق میر شیر علی افسوس کے دیباچہ سحر البیان سے بھی ہوتی ہے :

"مشق سخن اس نے (میر حسن نے) اسی ملک میں میر ضیاء الدین ضیا
مخلص سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر تھے، کی تھی۔
سوائے ان کے مرزائے مرحوم سے بھی ان کی (میر ضیا) غیبت میں اکثر
اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار راقم کے سامنے کیا ہے۔"[۲۵]

خود میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ء کے نسخے میں سودا کے ذیل میں لکھا ہے کہ "جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے سامنے پڑھتا ہوں تو اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہو جاتی ہے تو وہ از راہِ شفقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالیٰ انھیں عمر دراز عطا فرمائے۔"[۲۶] اس وقت سودا زندہ تھے لیکن ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء کے نسخے سے میر حسن نے یہ عبارت نکال دی۔ میر حسن نے اپنے دیوان میں بھی دو ایک جگہ سودا کا ذکر کیا ہے:

گیا تھا بھول سب کچھ میں تو ہنکلے کی جدائی میں
غزل یہ مجھ سے کہوائی حسن سودا نے کہہ کہہ کر
حسن سودا زباں اپنی میں خلاقِ معانی تھا
کرے اب کیا سخن کی کوئی خلاق تکلف ہے

میر ضیا قادر الکلام شاعر ضرور تھے لیکن ان کا رنگِ سخن میر حسن کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا اس لیے ان سے نہ نبھ سکی جس کا اظہار میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ "ان کا انداز سخن پوری طرح مجھ سے سرانجام نہ پا سکا۔"[۲۷] اسی لیے میر حسن دوسرے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی طرف متوجہ ہوئے جن میں درد، سودا اور میر کا ذکر انھوں نے خود اپنے دیباچے میں کیا ہے۔

میر حسن کم و بیش ساری عمر سالار جنگ سے وابستہ رہ کر ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خاں کے ہم نشیں رہے، لیکن اس سرکار سے انھیں کبھی اتنا نہیں ملا کہ فراغت سے گزر بسر کر سکیں۔ میر شیر علی افسوس بھی دس سال تک میر حسن کے ساتھ میر نوازش علی خاں کے جلیس رہے اور جب ۱۱۹۶ھ/ ۸۲-۱۷۸۱ء کے بعد آصف الدولہ سالار جنگ سے ناراض ہوگئے تو یہ وابستگی بھی برائے نام رہ گئی۔ میر افسوس ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ء میں مرزا جواں بخت سے وابستہ ہو کر بنارس چلے گئے اور میر حسن آصف الدولہ کے دامنِ دولت سے وابستہ ہونے کے لیے ہاتھ پیر مارتے رہے۔ انھوں نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی اور قصیدے بھی لکھے۔ اپنی مثنوی سحر البیان بھی ایک قصیدے کے ساتھ آصف الدولہ کی خدمت میں پیش

کی لیکن یہاں بھی قسمت نے ساتھ نہ دیا اور آصف الدولہ نے صرف ایک دوشالہ میر حسن کو صلے میں دیا ۔ میر افسوس نے لکھا ہے :

"صلے کا اس کے ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دوشالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دست بقچے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا ۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا پہ دل گھٹ گیا ۔ اس لیے کہ مطلب دلی حاصل نہ ہوا ، لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا ، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطرخواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا ۔"[28]

سعادت خان ناصر نے اس گھاٹے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "نواب قاسم علی خان (فرزند سالار جنگ) نے جب مثنوی (سحر البیان) ان سے سنی تو فرمایا کہ مجھے دو کہ میں تمھاری طرف سے حضور میں نواب آصف الدولہ بہادر کے لے جاؤں ۔ مصنف نے بہ خیال اس کے کہ مبادا اور کسی نام سے حضور میں گزرے ، مثنوی کے دینے سے انکار کیا ۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مثنوی اور کسی تقریب سے حضور میں پہنچے ۔ نواب سابق الذکر ، کہ افسانہ رفتہ سے آزردگی رکھتے تھے ، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ : ع "اک دن دوشالے دیے سات سے" حضور نے تو ہزار ہا دوشالے آن واحد میں بخش دیے ہیں ۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے ، یہاں بیان واقع میں بھی کمی ۔ نواب نام دار کا دل اس کے سننے سے اچاٹ ہوا ۔"[29] میر حسن کے دن "سحر البیان" جیسا شاہکار تخلیق کرنے پر بھی نہیں پھرے ۔ یہ مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں پیش ہوئی ۔ ۱۲۰۰ھ ہی میں میر حسن بیمار پڑے اور بقول شیر علی افسوس ۵ محرم[30] اور بقول مصحفی عشرہ ماہ محرم[31] ۱۲۰۱/۱۷۸۶ع کو وفات پائی اور لکھنؤ میں مفتی گنج کے بیچ ، مرزا قاسم علی خان کے باغ کے پیچھے ، مدفون ہوئے ۔ف مصحفی نے

ف ۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یکم اگست ۱۹۵۴ع کو لکھا کہ "میر حسن کی قبر کا کوئی نشان نہیں ہے (میر حسن اور ان کا زمانہ ۔ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۱۲) لیکن "اسلاف میر انیس" (ص ۷۹ ، ۸۰ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ع) میں لکھا ہے کہ ۱۱ نومبر ۱۹۶۳ع کو سید محمد ہادی صاحب لائق کے ہمراہ میر حسن کے مزار کی زیارت کی ۔ قبر شکستہ حالت میں مفتی گنج کی ایک وسیع افتادہ اراضی کے مغربی سرے پر واقع ہے ۔ یہاں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

قطعۂ تاریخ وفات کہا[۳۲] :

چوں حسن آں بلبلِ خوش داستان	رو ازیں گلزار رنگ و بو بتافت
بسکہ شیریں بود نطقش مصحفی	"شاعر شیریں زباں" تاریخ یافت

۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ع

میر حسن نے چار بیٹے چھوڑے جن میں بقول میر شیر علی افسوس میر مستحسن خلیق ، میر محسن محسن اور میر احسن خلق شاعر تھے ۔ لیکن مصحفی[۳۳] نے سید احسن مخلوق کا بھی ، شاعر کی حیثیت سے ، ذکر کیا ہے ۔

میر حسن کا تذکرہ ، کلام اور مثنویاں دیکھ کر ایک مرنجاں مرنج ، بذلہ سنج اور نیک دل انسان کی تصویر اُبھرتی ہے جس نے ساری عمر افلاس میں گزار دی ۔ شیر علی افسوس نے انھیں علمِ مجلسی میں بے بدل لکھا ہے لیکن اگر وہ بے بدل ہوتے تو سودا کی طرح نوابین اور امراء کو مٹھی میں لے کر ٹھاٹ باٹ سے زندگی گزار دیتے ۔ ان کی زندگی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ عاشق مزاج انسان تھے ۔ ایک عشق ابتدائے جوانی میں دلی میں کیا جس کا ذکر اپنی سوانحی مثنوی "گلزارِ ارم" میں کیا ہے ۔ دوسرے عشق کا ذکر سعادت خاں ناصر[۳۴] نے کیا ہے کہ مرزا نوازش علی خاں کے محل کی کسی عورت پر عاشق ہوئے ۔ "گلزارِ ارم" کی ابتدا میں جہاں انھوں نے اپنی دلی کی محبوبہ کا ذکر جذبے کے ساتھ کیا ہے وہاں اسی مثنوی کے آخر میں ایک اور محبوبہ کا بھی ذکر کیا ہے جو فیض آباد میں تھی ۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ وہی محبوبہ ہوگی جس کا ذکر سعادت خاں ناصر نے کیا ہے ۔ مزاجاً میر حسن کو عورتوں ، رنگ رلیوں ، کھیل تماشوں ، میلوں ٹھیلوں اور سیر سپاٹوں سے حد درجہ دلچسپی تھی اور جہاں کہیں ان چیزوں کا ذکر آتا ہے ان کا قلم رواں اور شگفتہ ہو جاتا ہے ۔ میر حسن کا کلیات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی مشہور طوائفوں سے بھی وہ متعارف تھے ۔ سالار جنگ کے بیٹے مرزا قاسم علی خاں کی شادی پر ، اربابِ نشاط کی جو محفل جمی ، میر حسن نے

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)

کبھی نواب قاسم علی خاں کا باغ تھا ۔ اگر قبر کی مرمت نہ کی گئی تو کچھ مدت کے بعد اس کا نشان بھی باقی نہ رہے گا ۔ ایسے لوگ بھی اب بہت کم رہ گئے ہیں جن تک سینہ بہ سینہ یہ روایت پہنچی ہے کہ یہ قبر میر حسن کی ہے ۔"

۲۷ گانے والیوں کے بارے میں ایک ایک شعر کہا ۔ یہ سب اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں ۔ لیکن افلاس نے ان کو زندگی میں کھل کھیلنے کے وہ مواقع فراہم نہیں کیے جس کے وہ خواہش مند تھے ۔ حسن و عشق کے اس مزاج کا اثر ان کی شاعری پر بھی واضح ہے ۔ فنِ شاعری پر ان کی اچھی نظر تھی ۔ زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور پھر وہ محنتی انسان تھے اور اپنی شاعری کو مانجھنے ، سنوارنے پر حسبِ ضرورت محنت کرتے تھے :

صحبت سے کوئی کیوں کہ حسن کی نہ ہووے خوش
شاعر ہے ، یار باش ہے ، قابل عزیز ہے

بحیثیتِ مجموعی میر حسن کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک ''کلیاتِ میر حسن'' اور دوسری ''تذکرۂ شعرائے اُردو'' ۔ کلیاتِ میر حسن میں ان کا وہ سارا کلام شامل ہے جو انھوں نے عمر بھر لکھا ۔ یہ کلام مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے ۔ اس میں غزلیات اور مثنویات کی تعداد زیادہ ہے اور دراصل یہی وہ دو اصناف ہیں جن میں میر حسن کی تخلیقی صلاحیتوں کے پھول کھلے ہیں ۔ کلیاتِ میر حسن اب تک شائع نہیں ہوا البتہ وقتاً فوقتاً ان کی مثنویات اور دیوان کے کچھ حصے شائع ہوتے رہے ہیں ۔ف ''تذکرۂ شعرائے اُردو'' میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ''فقیر نے اس مدت میں تقریباً سات آٹھ ہزار اشعار کہے ہوں گے اور ایک ترکیب بند اور ایک (مثنوی) ''رموز العارفین'' تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے ۔''[۳۵] رموز العارفین ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کی تصنیف ہے ۔ یہ عبارت میر حسن نے یقیناً ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۷۷۴ع) یا اس کے بعد لکھی ہے اور اپنے اشعار کی تعداد ''رموز العارفین'' اور ترکیب بند کو چھوڑ کر بتاتی ہے ۔ اسپرنگر نے دیوانِ حسن کے دو نسخوں کا ذکر کیا ہے ۔ ایک میں تاریخِ کتابت درج نہیں ہے اور دوسرے میں ۲۵ ذی الحجہ ۱۱۹۲ھ (۱۵ جنوری ۱۷۷۹ع) کی تاریخ درج ہے[۳۶] جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع

ف- ہم نے ''مثنویات'' کے لیے ''مثنویاتِ حسن'' جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۲ع ۔ سحر البیان کے لیے مثنویاتِ حسن مرتبہ عبد الباری آسی ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۴ع ۔ غزلیات اور دوسری اصناف کے لیے کلیاتِ میر حسن کا وہ مخطوطہ استعمال کیا ہے جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہے ۔ یہ مخطوطہ ۱۲۵۹ھ کا مکتوبہ اور کرنل جارج ولیم ہملٹن کی ملکیت تھا ۔ اس میں غزلیات کی تعداد ۵۱۰ ہے اور دیوان کے شروع میں میر حسن کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے ۔ (ج - ج)

تک میر حسن کا دیوان مرتب ہو چکا تھا ۔ میر حسن نے اپنے دیباچۂ دیوان میں یہ بھی لکھا ہے کہ گھر میں آگ لگ جانے سے ان کا سارا کلام جل گیا تھا اور اب دوبارہ ان دوستوں کی مدد سے جمع کیا ہے جنھیں یاد تھا ۔[۳۷] اس واقعے کا ذکر تذکرۂ میر حسن کے اُس مخطوطے میں بھی نہیں ہے جو ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۱۷۴ع) کا مکتوبہ ہے[۳۸] اور نہ اس نسخے میں ہے جو ۱۱۹۱ھ/ ۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا ۔[۳۹] معلوم ہوتا ہے کہ گھر میں آگ لگنے کا واقعہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع کے بعد پیش آیا ۔[۴۰] جب دوبارہ کلام جمع کیا تو اس میں وہ سب کچھ شامل کر لیا جو بعد میں کہا تھا ۔ موجودہ کلیات میں اشعار کی تعداد تقریباً نو ہزار ہے ۔ کلیاتِ میر حسن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویات کے علاوہ سات قصیدے ، ایک ترکیب بند ، بارہ مخمس ، ایک مسدس ، ۱۰۳۵ رباعیات کا ردیف وار دیوان بھی شامل ہے ۔ رباعیات در تعریفِ اہلِ حرفہ ، قطعات ، ہجویات ، ۲۷۷ مثلث ، اشعار در تعریف کبڈی اور در تعریف طوائف وغیرہ ان کے علاوہ ہیں ۔

غزلیاتِ میر حسن کلیات کا تقریباً آدھے سے کچھ کم حصہ گھیرتی ہیں ۔ قصائد میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ہیں ، ایک ایک قصیدہ جواہر علی خان اور آفرین علی خان کی مدح میں ہے ۔ ایک سالار جنگ کی مدح میں اور ایک حضرت علی کی منقبت میں ہے ۔ ان قصیدوں میں نہ تو سودا کے قصائد کا سا شکوہ و آہنگ ہے اور نہ مضمون آفرینی و مبالغہ کا وہ عالم جو سودا کے قصیدوں کو علویت عطا کرتا ہے ۔ البتہ ان قصائد کی تشبیبیں اس لیے قابلِ ذکر ہیں کہ یہ مثنوی کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں اور ان کا قصیدہ مثنوی کے رنگ میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ سالار جنگ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے اس کی تشبیب میر حسن کے ساتوں قصیدوں میں سب سے بہتر ہے ۔ اس کا انداز عشقیہ اور رنگ تغزل کا ہے ۔

کلیاتِ حسن میں انیس بندوں پر مشتمل ایک ترکیب بند بھی ملتا ہے ۔ ہر بند میں چار شعر ہیں ۔ پہلے تین شعر اردو میں اور ٹیپ کا شعر فارسی میں ہے ۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ترکیب بند 'واسوخت' کے ذیل میں آتا ہے ۔ یہی وہ ترکیب بند ہے جس کا ذکر حسن نے اپنے تذکرے میں کیا ہے ۔ اس کے علاوہ بارہ مخمس ہیں جن میں قائم چاند پوری ، محمد علی راز ، نواب شوکت جنگ ، مولانا جامی ، شیخ علی حزیں ، محمد تقی میر اور اہلی کی غزلوں کی تضمین کی ہے ۔ ایک مخمس "ہجو سکندر شاعر" بھی ہے جو بظاہر حسن کا معلوم نہیں ہوتا ۔ میر حسن نے ۲۷۳ فارسی اشعار پر اردو کا ایک مصرع لگا کر مثلث کی شکل دی ہے ۔

تعداد کے اعتبار سے یہ مثلث قابلِ ذکر ہیں لیکن فن و شاعری کے اعتبار سے، مخمسوں کی طرح ، ان کی حیثیت بھی ایک تبرک کی ہے ۔

کلیات کا ایک حصہ رباعیات پر مشتمل ہے ۔ ان رباعیات کو ردیف وار ترتیب دے کر دیوان کی صورت دی گئی ہے ۔ رباعیات کے موضوعات میں تنوع ہے ۔ ان میں کئی رباعیات منقبت اور مدح میں ہیں ۔ کچھ رباعیات شجاع الدولہ کی وفات پر لکھی گئی ہیں ۔ کچھ رباعیات میں بے ثباتیِ دہر ، غمِ روزگار اور غمِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ کچھ رباعیات ''در تعریفِ پسرانِ اہلِ حرفہ'' لکھی گئی ہیں ۔ صنف رباعی میں میر حسن یقیناً قابل توجہ ہیں ۔ ان کے موضوعات میں رنگارنگی اور زبان و بیان بہت صاف ہیں ۔ میر و سودا کے بعد اردو زبان کا کیا معیار اور کینڈا مقرر ہوا ، کلیات میر حسن اس کا معیاری نمونہ ہے ۔ اس نقطۂ نظر سے ان کا سارا کلام اہمیت رکھتا ہے ۔ میر حسن کے کلیات کی ضخامت و تعدادِ اشعار کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک قادرالکلام شاعر تھے لیکن ''سحر البیان'' کی عظمت اور عام مقبولیت نے ان کی شاعری کے دوسرے حصوں کو دبا دیا ۔ اور آج ہم میر حسن کو صاحبِ سحرالبیان کی حیثیت سے جانتے ہیں ۔

میر حسن کی دوسری تصنیف ''تذکرۂ شعرائے اردو'' تین سو چار شاعروں کے حالات و انتخابِ کلام پر مشتمل ہے جسے حبیب‌الرحمن خاں شروانی نے مرتب کیا ہے ۔ اس تذکرے کا آغاز ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع کے لگ بھگ ہوا ۔ ۱۹۵ شعرا کے حالات ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع تک مکمل ہوگئے تھے[۳۱] اور پھر ترمیم و تنسیخ کے بعد ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ موجودہ صورت میں مکمل ہوا اور ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں صرف شاہ فصیح کی تاریخِ وفات کا اضافہ ہوا ۔ عرشی صاحب ، اندرونی شواہد کی مدد سے تذکرے کا تجزیہ کرکے ، اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع یا اس سے کچھ پہلے شروع ہوا ۔[۳۲] تذکرہ میر حسن کے ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۱ھ کے نسخوں کی اشاعت کے بعد اب شاعروں کی تعداد ۳۰۷ ہو جاتی ہے ۔ اردو شعرا کا یہ تذکرہ رواجِ زمانہ کے مطابق فارسی میں لکھا گیا ہے اور قائم چاند پوری کے تذکرے مخزنِ نکات کی طرح شاعروں کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ پہلے دور کے شعرا کو متقدمین کہا گیا ہے جس میں فرخ سیر سے پہلے کے شعرا کے حالات اور انتخابِ کلام درج ہے ۔ دوسرے دور کے شعرا کو متوسطین کا نام دیا گیا ہے جس میں فرخ سیر کے آخری دور سے محمد شاہ کے ابتدائی دور تک کے شعرا کو شامل کیا

ہے ۔ اس کے بعد کے شعرا کو متاخرین کا نام دیا گیا ہے جن میں اس دور کے قابلِ ذکر معاصر شعرا شامل ہیں ۔ قائم نے شعرا کی طبقاتی تقسیم کا تو التزام کیا تھا لیکن ترتیب میں حروفِ تہجی کا خیال نہیں رکھا تھا ۔ میر حسن نے نہ صرف حروفِ تہجی کا التزام کیا بلکہ ہر حرف کو بھی تین ادوار میں تقسیم کیا ، مثلاً الف کے تحت پہلے شعرائے متقدمین کا ذکر آتا ہے ، پھر متوسطین کا اور اس کے بعد متاخرین کا ۔ یہی ترتیب سارے تذکرے میں قائم رہتی ہے ۔ میر حسن نے جب اپنا تذکرہ لکھا اس وقت تک نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) ، مخزن نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) کے علاوہ گلشن گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) اور چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۱ع) لکھے جا چکے تھے لیکن آخری تین تذکرے دکن میں لکھے جانے کی وجہ سے میر حسن کے سامنے نہیں تھے ۔ انھوں نے اپنے تذکرے میں میر ، گردیزی اور قائم کے تذکروں سے استفادہ کیا ہے ، خصوصیت سے میر و قائم کے تذکروں سے ۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی ترتیب ، اس کے اندازِ فکر اور اندازِ بیان پر قائم کے تذکرے کا اثر نمایاں ہے ۔ میر کے تذکرے میں رائے جانبدارانہ ہے اور اپنے مخالف گروہ کے شعرا کے رتبۂ شاعری و ذاتی کو شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی گئی ہے ۔ قائم کے ہاں رائے میں اعتدال ہے ۔ میر حسن نے اسی روش کو اپنایا اور آگے بڑھایا ہے ۔ میر حسن نے میر و قائم کے تذکروں کے علاوہ تذکرۂ خانِ آرزو[۴۳] اور سید امام الدین خان مظلوم کے تذکرۂ مختصر[۴۴] کا بھی ذکر کیا ہے ۔ مظلوم کا یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن میر حسن کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تذکرہ ان کی نظر سے بھی نہیں گزرا تھا ۔ میر شمس الدین فقیر کے ذیل میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ''ان بزرگوار کے حالات تذکرۂ فارسی میں مسطور ہیں ۔''[۴۵] بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حسن نے یہ اشارہ اپنے کسی فارسی تذکرے کی طرف کیا ہے لیکن تذکرہ کے بغور مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اشارہ آرزو کے تذکرے ''مجمع النفائس'' کی طرف ہے جس کا ذکر وہ قبول و مخلص کے ذیل میں ''ان کے حالات خانِ آرزو کے تذکرے میں مسطور ہیں'' کے الفاظ میں کر چکے ہیں ۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف اُن شعرا کو شامل کیا ہے جن کے حالات یا تو انھوں نے کسی سے سنے تھے یا متقدمین کے تذکروں میں دیکھے تھے یا پھر جن سے خود ان کی ملاقات ہوئی تھی ۔[۴۶] اس دور کے دوسرے اردو تذکرہ نگاروں کی طرح میر حسن کو بھی سنین اور واقعات سے کوئی دلچسپی نہیں

ہے حالانکہ فارسی تذکروں میں یہ روایت موجود تھی۔ غلام علی آزاد بلگرامی اور خان آرزو نے اپنے تذکروں میں سنین و واقعات کو اہمیت دی ہے۔ نکات الشعرا اور مخزن نکات کی طرح ، میر حسن کے تذکرے میں بھی ، شاعروں کے حالات و تعارف کی نوعیت تاثراتی ہے۔ تذکرے کے مطالعے سے ان شعرا کی بھی کوئی واضح تصویر سامنے نہیں آتی جن سے میر حسن ملے تھے ، لیکن میر حسن نے اپنے معاصرین کے کلام پر جو رائیں دی ہیں ان سے شعر فہمی ، فنی نظر اور مذاقِ سلیم کا پتا چلتا ہے۔ میر حسن کے اندازِ نظر میں محمد تقی میر کی طرح انتہا پسندی ، غصہ اور جانبداری نہیں ہے۔ میر نے اپنے تذکرے میں خاکسار کو مغرور کہہ کر اس کی کھال اتارنے اور اسے ذلیل و رسوا کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ لیکن میر حسن میر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ راست نہیں ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا ہوتا تو اپنا تخلص خاکسار کیوں رکھتا ؟ شیخ محمد معین الدین معین بدایونی میر حسن کے معاصر تھے۔ انھوں نے میر حسن کے کلام پر اعتراض کیا۔ میر حسن نے اسے سمجھانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ سمجھا۔ اس کے استاد سودا کے شعر سے سند پیش کی گئی تو بھی نہ مانا اور کہا کہ میرے پاس سودا کا صحیح نسخہ ہے اور اس میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود میر حسن نے اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا اور لکھا کہ اس خود رائی و خود پسندی کے باوجود اس جیسا صاحبِ طبع پیدا نہیں ہوا۔ مثنوی ، قصیدہ و ہجو خوب کہتا ہے۔ میر حسن کی جگہ اگر میر ہوتے تو حاتم ، خاکسار اور یقین کی طرح معین بدایونی کو دُھن کر رکھ دیتے۔ میر نے کثرت سے دوسرے شاعروں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں میر کا غصہ اور جانبداری بھی شامل ہے لیکن میر حسن کی اصلاحوں میں اعتدال کے ساتھ فنی پہلو پر زور ہے۔ میر نے خاکسار کے اس شعر پر :

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے کبھی مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

یہ اعتراض کیا ہے کہ ''بیمار کیا'' کے بجائے ''گرفتار کیا'' ہونا چاہیے تھا ، لیکن میر حسن نے لکھا ہے کہ اس فقیر کی عقل کے مطابق اگر اپنی آنکھ کا ذکر ہوتا تو ''گرفتار کیا'' مناسب تھا لیکن چونکہ یہاں ''چشمِ معشوق'' مراد ہے اس لیے ''بیمار کیا'' زیادہ صحیح ہے۔ میر حسن جہاں بھی کسی شعر پر اعتراض کرتے ہیں ان کے پیش نظر فنی پہلو ہوتا ہے۔ مثلاً بندرا بن راقم کے اس شعر :

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
کہنے کو ہے یہ بات کہ مقدور ہی نہیں

کے بارے میں حسن نے بتایا ہے کہ عاشقوں کا ''عین'' تقطیع سے گرتا ہے اور یہ عین خطا ہے اور پھر پہلے مصرع کو یوں بنا دیا ہے :

ع میرا تو کام کچھ تجھے منظور ہی نہیں

سجاد کے اس شعر پر :

تجھے غیر سے صحبت اب آ بنی ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی

حسن نے لکھا ہے کہ ''ایسی دوستی'' زبان قدیم ہے ۔ حسن نے اپنے تذکرے میں معین بداہونی کے چار شعروں پر فنی اعتراض کیا ہے ۔ معین کا شعر ہے :

لخت دل نہیں ہے جو نکلے ہے لت قاصد اشک
پرزے حال اپنے کے بھیجے ہیں تجھے ڈاک میں ہم

مضمون کی تعریف کی ہے لیکن بندش کے بارے میں لکھا ہے کہ درست نہیں ہے اور محاورے کے خلاف ہے۔ محاورہ ''ڈاک سے ہم'' ہے ۔ ''ڈاک میں ہم'' نہیں ہے ۔ اسی طرح اس شعر کے بارے میں :

خوش ہم عریانی سے اپنی ہیں یہ رنگ بوئے گل
نکلے جاتے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

لکھا ہے کہ ''خوش ہم عریانی'' ناموزوں ہے کیونکہ ''را'' کے ساتھ ''میم'' اس طرح ملتی ہے کہ ''عین'' چشم غزال کی طرح رم کر گئی ہے اور یہ سخت عیب ہے ۔'' اسی طرح معین کے ایک اور شعر میں ''دوپہری ڈھلی'' کو دہلی کی زبان کے خلاف بتایا ہے کہ یہاں ''دوپہر ڈھلی'' بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی نظر میں فنی نکات اور ٹکسالی زبان و محاورہ بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اس دور کا معیار نقد تھا ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے میر حسن کی تنقیدی نظر کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ وہ ایک طرف شاعر کے مزاج کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں جیسے سودا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''قصیدہ و ہجو میں ید بیضا رکھتا ہے ۔'' لیکن غزل کا ذکر نہیں کرتے اور میر کے بارے میں یہ لکھ کر کہ رباعی ، غزل ، قصیدہ ، ہجو و مدح سب کچھ کہتے ہیں لیکن ''غزلیات ہی سے ، جن کا انداز و طرز بہت نمایاں ہے ، ان کی شہرت کی گرم بازاری ہے'' لکھ کر ان کی غزل گوئی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ محمد حسین کلیم کو شاعر زبردست اور مشاق قدیم کہہ کر یہ لکھ دیتے ہیں کہ ''اس زور و قوت کے باوجود نمک ان

کے کلام میں نہیں ملتا ۔ اسی وجہ سے اس کے اشعار نے شہرت نہیں پائی ۔'' میر حسن دیانت داری اور غیر جانب داری کے ساتھ رائے دیتے ہیں اور یہ اس تذکرے کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے ۔ آشوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''پوچ و بے معنی اور ناموزوں کہتا ہے ۔'' نعیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اس کی فکر سرسری ہے ۔'' میر حسن کی تنقیدی رائے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جابجا اُردو شاعروں کے رنگِ سخن کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے جاتے ہیں ؛ مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا طرز شفائی جیسا ہے ۔ درد کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کا کلام ، حافظ کی طرح ، سراپا انتخاب ہے ۔ شاہ واقف کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا طرز ناصر علی و جلال اسیر کی طرح ہے ۔ میر ضیا کا طرز نسبتی سے مشابہہ ہے ۔ قائم کا طرز طالب آملی سے ہم آہنگ ہے ۔ یہ تقابلی اشارے میر اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے ۔

میر دکنی شاعروں کے بارے میں یہ کہہ کر کہ ''اگرچہ ریختہ دکن سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس وجہ سے کہ کوئی شاعرِ مربوط وہاں پیدا نہیں ہوا لہٰذا آغاز ان سے نہیں کیا گیا ۔''[۴۷] دکنی شاعری کو ''بے رتبہ'' لکھ کر سرسری گزر جاتے ہیں ۔ قائم کا زاویہ نظر مثبت ہے ۔ وہ دکنی شعرا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اگرچہ بہت سے غیر مانوس الفاظ . . . ان کے کلام میں مستعمل ہیں لیکن زبان دکھن کے لحاظ سے راست و درست ہیں ۔''[۴۸] میر حسن اس بات کو زیادہ وسعتِ نظری سے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''چونکہ ریختے کا آغاز اول اول زبانِ دکن سے ہوا اس لیے اس فن کے شاعر اور مغز سخن کے معنی شناس ہر شہر کے طرزِ زبان کو معیوب نہیں گردانتے اور ان کے معانی کی پیروی کرتے ہیں ۔''[۴۹]

میر حسن نے بعض دلچسپ معلومات بھی اپنے تذکرے میں فراہم کی ہیں ، مثلاً راجہ رام نرائن موزوں کے اس شعر کے بارے میں :

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزرا

لکھا ہے کہ ''جس وقت سراج الدولہ کے شہید ہونے کی خبر شہر میں پہنچی اسی وقت فی البدیہہ یہ شعر پڑھتا تھا اور خبر دینے والوں سے پوچھتا اور روتا جاتا تھا ۔ یہی شعر اس سے یادگار رہ گیا ۔[۵۰] اسی طرح محمد حسین کلیم کے ذیل میں جہاں ان کی نظم و نثر، رسالہ در عروض و قافیہ ہندی ، فصوص الحکم کے ترجمے کی اطلاع بہم پہنچائی ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے نثر ہندی

میں بھی ایک کتاب لکھی تھی اور اس کا یہ فقرہ بھی تذکرے میں درج کیا ہے — "کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے اندھے ہو بصیر۔ ایسی دولت سے زینہار زینہار۔ فاعتبروا یا اولی الابصار۔"[51] اپنے استاد میر ضیا کے ذیل میں ان کے یہ دو قطعہ بند شعر دے کر:

تربت ضیا کی دیکھی کل رات دور سے میں
آئے نظر مجھے واں شمع و چراغ کتنے
جا کر جو آج دن کو دیکھا میں کر تفحص
اک دل جلے ہے اس میں حسرت کے داغ کتنے

لکھا ہے کہ سلام اللہ خاں تسلیم نامی شاعر نے ان شعروں کو فارسی میں یوں ترجمہ کرکے اپنے نام سے مشہور کر دیا ہے:

دوش رفتم بر مزارِ کشتۂ تسلیم خویش
می نمود از دور صد شمع و چراغ حسرتے
چوں شدم نزدیک دیدم از تفحص ہا بسے
یک دلے می سوخت باوے چند داغ حسرتے

میر حسن نے لکھا ہے کہ "یہ نہ سمجھا کہ صورت شناسانِ معنی کی نظر سے لے پالک اور حقیقی اولاد پوشیدہ نہیں رہتی"۔ ہندی کہاوت مشہور ہے کہ "ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں"۔[52]

میر حسن کی رائے میں ہلکا سا طنز لیے ہوئے سنجیدگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے اندازِ بیان اور استعمالِ الفاظ سے اہم و غیر اہم، بڑے اور چھوٹے شاعروں کے درمیان واضح طور پر فرق محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کا مذاقِ سخن پاکیزہ اور ان کی نظر میں فنی گہرائی ہے۔ وہ عبارت کی رنگینی میں شاعر کے رتبے کو بھول نہیں جاتے۔ اس کے لیے ویسے ہی مناسب الفاظ استعمال کرتے ہیں اور وہی بات کہتے ہیں جو اس کے مزاج اور اس کی حیثیت کے مطابق ہوتی ہے۔ میر حسن نے مختلف شاعروں کا جو انتخابِ کلام دیا ہے اس کے پڑھنے سے بھی ان کے ستھرے مذاق کا پتا چلتا ہے۔ میر نے خود اپنے کلام کا جو اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے اس کا مقابلہ اگر میر حسن کے انتخابِ کلام سے کیا جائے تو حسن کا انتخاب بلاشبہ میر کے انتخاب سے بہتر ہے۔

میر حسن نے یہ تذکرہ رنگین و پُرتصنع عبارت میں لکھا ہے۔ یہ اس زمانے کی فارسی نثر کا عام رجحان تھا اور لکھنؤ کی اُبھرتی ہوئی تہذیب میں یہ طرز اور بھی پسندیدہ تھا۔ یہ اندازِ نثر، بعد کے دور میں، "فسانۂ عجائب"

کی اُردو عبارت میں ابھرا اور اتنا مقبول ہوا کہ یہ کتاب اُردو اسلوب کے لکھنوی طرزِ بیان کی نمائندہ تصنیف بن گئی۔ آج یہ انداز بیان نامقبول ہے لیکن ہر ادیب اپنے دور کے تہذیبی اثرات سے الگ تھلگ رہ کر کوئی کام نہیں کر سکتا۔ آخر یہ کیسے ممکن تھا کہ میر حسن ایسی سادہ عبارت میں اپنا تذکرہ لکھتے جو ان کے دور کے تہذیبی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ میر حسن نے یہ تذکرہ محنت سے جم کر لکھا ہے۔ میر کا تذکرہ پڑھ کر جب ہم قائم کا تذکرہ پڑھتے ہیں تو اس میں بھی عبارت آرائی کا احساس ہوتا ہے۔ میرحسن قائم کی اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں۔ یہ تذکرہ ایک ایسے دور میں لکھا گیا جب سودا، میر اور درد کا دور ختم ہو رہا تھا اور نئی نسل کے شعرا لکھنوی تہذیب کے زیر اثر، اپنے بزرگ شعرا کی روایت کو اس تہذیب کے مزاج میں ڈھال کر ایک نیا رنگِ سخن ابھار رہے تھے۔ میر حسن کا تذکرہ ان دونوں نسلوں کے شعرا کا احاطہ کرتا ہے۔ خود میر حسن کے مزاج میں یہ دونوں رنگ شامل ہیں اور میر حسن کی غزل ان دونوں رنگوں کا اظہار کرتی ہے۔

میر حسن کے دیوان میں کم و بیش ۵۱۰ غزلیں ہیں جو تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہیں۔ ان میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں، اور بہت سی غزلوں کی فضا میں 'موڈ' کی یکسانیت ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں قطعہ بند ہیں، خصوصاً ردیف "ے" میں۔ میر حسن کی غزلیں نہ میر، سودا اور درد کی سطح رکھتی ہیں اور نہ ان میں ایسی انفرادیت ہے جو سوز، جرأت اور انشا کے ہاں نظر آتی ہے۔ میر حسن کا دیوان پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف اپنے دور کے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور دوسری طرف اپنے دور کے جوان شعرا کے رنگ کو بھی اپنانے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں۔ حسن پیدا تو دلی میں ہوئے لیکن ان کی شاعری کا آغاز فیض آباد میں ہوا اور یہیں کی تہذیبی و شعری فضا کے اثرات انھوں نے ذہنی طور پر قبول کیے۔ وہ ایک طرف دلی کو یاد کرتے ہیں لیکن دوسری طرف لکھنؤ کی نئی تہذیب کی رنگینی بھی انھیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ میر ضیاء الدین ضیا، میر حسن کے استاد ہیں۔ وہ ان کے رنگِ سخن کی پیروی بھی کرتے ہیں لیکن تمثیل نگاری، مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے اور نامقبول الفاظ کو دلنشیں بندشوں میں کھپانے کی کوشش، جو ضیا کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی، ان کے لیے ایک مشکل بن جاتی ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ رنگ ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے[۵۳] میں میر حسن نے خود اعتراف کیا ہے کہ ضیا کا

طرزِ سخن ان سے سرانجام نہ پا سکا اور وہ دوسرے بزرگ شعرا مثلاً خواجہ میر درد ، مرزا رفیع سودا اور محمد تقی میر کے رنگ کی پیروی کرنے لگے ۔ میر ضیا کی شاگردی سے اصل فائدہ یہ ہوا کہ وہ فن شاعری کی باریکیوں اور نزاکتوں سے واقف ہو گئے اور زبان و بیان کی اہمیت کا شعور بھی انھیں حاصل ہو گیا ۔ ضیا جب تک فیض آباد میں رہے حسن کی شاعرانہ صلاحیتیں استاد کا سایہ بنی رہیں ، لیکن جب ضیا عظیم آباد چلے گئے تو انھوں نے پہلی بار اپنے پیروں پر کھڑا ہونا سیکھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ ضیا کے رنگِ سخن سے آزاد ہو کر مختلف شعرا کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہوئے ۔ میر حسن کی غزل مختلف اثرات کا عکس ہے ۔ اس دور میں میر ، سودا اور درد وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی انفرادیت سے تین الگ الگ دبستانوں کی بنیاد رکھی اور خود اپنے اپنے دبستان کے رنگِ سخن کے ممتاز ترین نمائندہ بن گئے اور آج تک اسی مقام پر کھڑے ہیں ۔ ان شعرا نے فکر و احساس اور طرز و بیان کی سطح پر اُردو شاعری کا رخ موڑ دیا اور نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ آنے والے دور کے شعرا کو اس طور پر متاثر کیا کہ یہ بزرگ شعرا اُردو شاعری کے لیے مستقل اثر بن گئے ۔ میر حسن نے ان تینوں شاعروں کے اثرات کو قبول کیا لیکن ان اثرات کو جذب کر کے وہ کوئی اپنا الگ انفرادی رنگ نہ بنا سکے ۔ وہ نہ ان سے الگ ہو سکے اور نہ آگے نکل سکے ۔ میر حسن کی غزل میر ، سودا اور درد کے اثرات سے رہائی حاصل نہ کرنے کی داستان ہے ۔ ایک عمر تک غزل کہنے کے باوجود چونکہ وہ کوئی منفرد رنگِ سخن پیدا نہ کر سکے ، اس لیے جہاں انھوں نے میر ، سودا ، درد وغیرہ کی پیروی کی وہاں لکھنؤ کے نئے ابھرتے ہوئے رنگِ سخن کی پیروی بھی کی ۔ یہی سب اثرات الگ الگ میر حسن کی غزل میں ملتے ہیں ۔

میر اور میر حسن کے مزاج میں بہت سی باتیں بظاہر مشترک ہیں ۔ میر حسن عاشق مزاج تھے ۔ میر بھی عاشق مزاج تھے ۔ حسن بھی ساری عمر مفلسی کا شکار رہے ۔ میر کی عمر بھی کم و بیش چھپر تلے ہی کٹ گئی ۔ میر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں اپنے عشق کی داستان سنائی ہے ۔ میر حسن نے ''گلزار ارم'' میں اپنی محبت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ دونوں ہجر ، ناکامی اور ناقدری کا شکار ہو کر آرزوئے وصل میں گھلتے رہے لیکن اس اشتراک کے باوصف میر اور میر حسن کے مزاج میں بنیادی فرق تھا ۔ میر عشق کے حوالے سے زمانے سے ٹکر لینے کی طاقت رکھتے تھے ۔ وہ زمانے سے لڑ تو سکتے تھے لیکن اس سے سمجھوتا نہیں کر سکتے تھے ، اسی لیے ان کے ہاں ایک ایسی بے نیازی ، جیسے

بے دماغی کہا جاتا ہے ، ملتی ہے جو حسن کے مزاج میں نہیں ہے ۔ میر عشق کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اپنے زمانے کا عرفان حاصل کر کے اسے آفاق سطح پر لے آتے ہیں ۔ عشق میر کو جلاتا ہے لیکن جلا کر راکھ نہیں بناتا ۔ میر حسن کے ہاں عشق ان کے وجود کو گرمی تو پہنچاتا ہے لیکن جلاتا نہیں ہے اسی لیے عشق کے حوالے سے حسن کی آرزوؤں میں ، ان کی محرومی میں ، ان کی کیفیات میں وہ شدتِ اثر اور دل میں اتر جانے والی وہ نشتریت نہیں ہے جو میر کی غزل میں ملتی ہے ۔ حسن کے ہاں عشق کی ظاہری کیفیات کا اظہار ہی غزل میں ہوا ہے ۔ لکھنؤ کے اس تہذیبی ماحول میں میر جیسا عشق کرنا ممکن بھی نہیں تھا ۔ میر حسن اس سطح پر بظاہر میر کے سے شعر کہتے نظر آتے ہیں لیکن دراصل وہ اوپری عشق کے اوپری شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں ساری عمر ناکامیوں سے کام لینے کا سلیقہ نہیں ہے ۔ وہ تخلیقی سطح پر میر کی کیفیات اور تجربوں کو نہیں پہنچتے بلکہ میر کے ظاہرا طرز ، اس کے لہجے اور آہنگ کو اپنی غزل میں ملانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس ظاہرا اثر سے نہ وہ میر کو اپنے مزاج میں سمو سکے اور نہ اپنے تخلیقی ذہن کا حصہ بنا سکے ۔ وہ میر کا شعر سن کر پھڑک تو اٹھتے ہیں اور اس کا اظہار بھی کرتے ہیں :

جب سے یہ میر کا سنا ہے شعر گریہ بے اختیار ہے آتا

دل سے تازہ آئی تھی یہ میر کی غزل
کس کا یہ شعر ہوش سے بے ہوش کر چلا

لیکن اس سے آگے جانا ان کی شاعرانہ فطرت سے باہر تھا ۔ میر کے ظاہرا اثرات سے میر حسن کی غزل کی یہ صورت بنتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

یاد آتی ہیں اس کی جب باتیں دل ، حسن دونوں مل کے روتے ہیں
پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا
وہ ملکِ دل کہ اپنا آباد تھا کبھو کا
سو ہو گیا ہے تجھ بن اب وہ مقام ہُو کا
شبِ فراق میں رو رو کے مر گئے آخر
یہ رات جیسی تھی ویسی رہی سحر نہ ہوئی

جان و دل ہیں اداس سے میرے اٹھ گیا کون پاس سے میرے

تیرا حسن یہ رونما یونہی اگر رہے گا
ظالم تو پھر کسی کا کاہے کو گھر رہے گا
ہر شب یونہی دیا سا جلتا اگر رہوں گا
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں گا
گر عشق یوں ہی دل پر جور و جفا کرے گا
تو اس نگر میں کوئی کیوں کر بسا کرے گا
نہ رکتی تھیں آہیں نہ تھمتے تھے آنسو
حسن تجھ کو کیا رات غم تھا کسی کا

یہ اشعار میر کے سے ضرور ہیں لیکن ان میں ڈوبنے اور ڈبانے والی کیفیت ، سرشاری اور بے خودی کا وہ عالم نہیں ہے جو میر کو میر بناتا ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر کی شاعری کا عکس حسن کی شاعری پر ضرور پڑ رہا ہے لیکن وہ خود کاروانِ میر کی گرد میں چھپ گئے ہیں ۔ میر حسن کی غزل میں رنگِ سودا کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے ۔ میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے ۔ سودا کا رنگ قابلِ تقلید ہے ۔ حسن نے سودا کی بلند آہنگی ، بندش و تراکیب کے شکوہ ، مضمون آفرینی اور خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل میں اس طرح سمویا کہ وہ سودا سے قریب تو ہو گئے لیکن یہاں بھی اپنا کوئی رنگِ سخن نہ بنا سکے اور نہ اس رنگ میں سودا سے آگے بڑھ سکے ۔ اس پیروی سے میر حسن کی غزل کی جو صورت نکلی وہ یہ ہے :

خرام ناز کو اس کی صبا بہ عجز و نیاز
سلامِ شوق مرے انتظار کا پہنچا
اے چشمِ نم سے یوں ہیں جو بہتا رہے گا خوں
تو شہر شہر غرقہ خونِ ناب دیکھنا
کیا کیا نہ جدا دوست ہوئے پل کے جھپکتے
بھر بھر کے میں آنسو غمِ احباب میں رویا
اے گردباد طرفِ چمن ٹک گزار کر
بلبل کے پر پڑے ہیں گلوں پر نثار کر
میں سوختہ دل خستہ جگر آہ حزیں ہوں
نہ نالہ بلبل ہوں نہ شور و شرِ طاؤس
نہ غرض مجھ کو ہے کافر سے نہ دیں دار سے کام
روز و شب ہے مجھے اس کاکلِ خم دار سے کام

حیرت مری طینت میں ہے تخمیرِ ازل سے
میں آئینہ سان دیدۂ بیدار ہوا ہوں
گئے وے دن جو رہتے تھے جہاں آباد میں ہم بھی
خرابیِ شہر کی صحرا کے آواروں سے مت پوچھو
نغمہ و عشق سے ہیں سبحہ و زنّار ملے
ایک آواز پہ دو ساز کے ہیں تار ملے

ان اشعار کو پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ حسن سودا کے رنگ کو سودا کی طرح نہ اپنا سکے اور نہ اسے جذب کرکے کوئی نیا رنگ پیدا کر سکے ۔ وہ ساری عمر اسی طرح اپنے دور کی آوازوں سے آوازیں ملاتے رہے ۔ حسن کے ہاں خواجہ میر درد کے رنگ و اثر کی بھی یہی صورت ہے ۔ درد کا اثر ان کے ہاں دو طرح سے آیا ہے ۔ ایک تصوف کی طرف جھکاؤ سے اور دوسرے درد کی شاعری کی کیفیتِ فراق سے ۔ یہ دوسری کیفیت میر کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن درد کے ہاں اس کی شکل زیادہ قابلِ تقلید ہے :

کیسا خوب شعر ہیں یہ حسن خواجہ میر کے
کچھ لکھنے لکھتے آ گئے اس وقت دھیان میں

درد کی شاعری حسن کے مزاج سے زیادہ قریب ہے ۔ حسن کے ہاں جو ہلکی سی غم انگیز لے نظر آتی ہے وہ میر سے زیادہ خواجہ میر درد کی شاعری سے آئی ہے ۔ میر تو ہجر اور غمِ ہجر کو آفاق بنا دیتے ہیں لیکن درد کے ہاں غمِ ہجر غمِ ہجر ہی رہتا ہے ، حالانکہ اس کی سطح بلند ہے ۔ حسن کے ہاں جو میر نما اشعار میں یہ لے نظر آتی ہے وہ درد ہی کی دین ہے ۔ پیرویِ درد کا یہ اثر بھی حسن کے ہاں ، خواہ وہ غم انگیز لے ہو یا تصوف ، ان کے مزاج کا حصہ نہیں بنتا بلکہ اس اثر کا تعلق اڑتے بادلوں کا سا ہے ، جو بادل تو ہیں لیکن بِن برسے گزر جاتے ہیں ۔ میر درد کے اثرات حسن کی شاعری میں اس صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں :

رکھتے ہیں نہ کچھ نام ہی اپنا نہ نشاں ہم
کیا نام و نشاں پوچھو ہو بے نام و نشاں کا
گر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے کبھی بیدار نہ ہوتا
مانندِ عکس دیکھا اسے اور نہ مل سکے
کس رو سے پھر کہیں گے کہ روزِ وصال تھا

زیست گر خواب تھی تو خوابِ عدم سے مجھ کو
خواب کے واسطے اے شوخ جگانا کیا تھا

دیکھتے ہیں اسی کو اہلِ نظر　　گو نہاں ہے وہ اور عیاں ہیں ہم

ہم میں ہی عالم اکبر ہوئے گو جرم صغیر
مظہرِ جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم

مانند حباب اس جہاں میں　　کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم
دید وادید کو غنیمت جان　　حاصلِ زندگی یہی تو ہے

ان اشعار میں بھی حسن میر درد سے قریب ہو جاتے ہیں ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ باندھے درد کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں ۔ حسن کا تخلیقی مسئلہ یہ تھا کہ وہ دل سے تو خواجہ میر درد کے رنگ کو پسند کرتے تھے لیکن لکھنؤ و فیض آباد کے تہذیبی ماحول میں میر سوز کی شاعری بھی ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی تھی ۔ ادا بندی ، سوز کی شاعری کا بنیادی وصف تھا جس میں حسن و عشق کے عام معاملات ، شوخی ، چونچلے پن اور زبان کے مزے کے ساتھ ، اپنی شاعری میں لاتے تھے ۔ سوز نے اس رنگِ سخن کو شائستگی سے نبھایا لیکن اس میں پھسل کر گرنے کے بہت امکانات تھے ۔ لکھنؤ کے لئے شعرا نے جب ادا بندی کو اپنایا تو ابتذال کی حدوں میں آ گئے اور ان کی شاعری ''مخنثوں اور بازاریوں''[۵۴] کے رنگ میں رنگ گئی ۔ حسن نے میر سوز کے رنگ کو متانت و صفا سے نبھایا ۔ یہ رنگِ سخن اودھ کے تہذیبی ماحول کے مطابق بھی تھا اور خود حسن کے لیے آسان بھی ۔ حسن کے ہاں غزل میں جو زبان کی سادگی ، روزمرہ و محاورہ کی صفائی ، حسن و عشق کے عام معاملات اور مکالمات ملتے ہیں ان پر میر سوز کا اثر بہت واضح ہے ۔ حسن نے میر سوز کی ادا بندی کو میر سوز کی طرح ہی استعمال کیا اور اسے پھکڑ پن نہیں بننے دیا ۔ ادا بندی ان کا پسندیدہ جدید رنگ ہے :

ادا بندی کا کیا کہنا حسن تیری ، پر اب ایسی
غزل کوئی مرصع کہہ سخن کو دے مزا میرے

اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو میر حسن کی غزلوں کا عام رنگ ہے ۔ یہاں بھی وہ جرأت کی طرح ، میر سوز کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے یا جعفر علی حسرت کی طرح اسے کھولتے اور واضح نہیں کرتے بلکہ سوز سے ملتی جلتی شاعری کرکے اسی رنگِ روایت کی پیروی و تکرار کرتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

آرام حسن تب ہی تو ہوگا — اس لب سے جب اپنے لب ملیں گے

گالی ہے کہ ہے سحر کوئی یا کہ ہے افسوں
جی شاد ہوا جاتا ہے دشنام سے تیرے

جب تلک دم میں ہے ہمارے دم — تجھ کو اے جان ہم نہ چھوڑیں گے
بن لیے بوسہ آج تو تجھ کو — مان مت مان ہم نہ چھوڑیں گے

آپ ہی مجھے کہتا ہے کہ چل دور پرے جا
جاتا ہوں تو کہتا ہے مجھے خبط ہوا ہے

بولے ٹھٹھولی بات لطیفہ جگت ہے سب
جو کام پختہ ہو اسے کیوں خام کیجیے

کل کسی نے کہا حسن سے میاں — تیری خاطر یہ اپنا حال کیا
رکھ کے ماتھے پہ ہاتھ کہنے لگا — میرے جی نے مجھے نہال کیا
میں جو پوچھا کہاں ہو تم تو کہا — تجھ کو کیا کام ہے کہیں ہیں ہم

پوچھا کسی نے اس سے حسن ہے ترا غلام
اس کو بھی گن تو اپنے کہین و مہین میں
کہنے لگا وہ یونہیں جلاتا پھرے ہے دل
تیرہ میں ہے نہ وہ تو مرے اور نہ تین میں

کل کہا اس سے کسی نے کہ حسن مرتا ہے
ہنس کے کہنے لگا میں کیا کروں مر جانے دو

میر حسن ، سوز کی ادا بندی میں آگے بڑھ کر جرأت کی پیروی بھی کرنے لگتے ہیں ۔ اتنے مختلف رنگوں کو ، اپنی شخصیت و مزاج میں جذب کیے بغیر ، اپنانے کی کوشش میں وہ ساری عمر بزرگ اور نئی نسل کے شعرا کی پیروی کرتے رہے لیکن اپنا کوئی رنگ نہ بنا سکے ۔ ان کی غزلوں میں جذبہ و احساس ، طرز و اسلوب ، فکر و خیال ، لہجہ و آہنگ کی یکسالیت ہے لیکن اس کے باوجود حسن کی غزل نے آنے والے دور کی لکھنوی غزل کو بنیاد ضرور فراہم کی ۔ ان کے ہاں ہر عام بات ایک طرز میں ڈھل کر روشن ہو جاتی ہے ۔ آج جب ہم ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہیں تو زبان کی صفائی ، طرز کی خوبی ، محاورہ و روزمرہ کی چستی ، لہجے کی متانت اور مختلف رنگ تو نظر آتے ہیں لیکن میر حسن کی اپنی شخصیت کی مخصوص چھاپ نظر نہیں آتی ۔ انہوں نے اس دور میں زبان کو مانجھا اور اسے ذمہ داری اور شعور کے ساتھ استعمال کرکے اس کی قوتِ اظہار میں اضافہ کیا لیکن غزل کی روایت میں وہ بحیثیت مجموعی ایک دوسرے درجے کے

شاعر ہیں اور ان کی یہ حسرت :

شعر کہنے سے یہ حاصل ہے کہ شاید کوئی
بعد مرنے کے حسن اپنے تئیں یاد کرے

غزل کی حد تک ، دل کی دل میں رہ جاتی ہے ۔ میر حسن کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اب شعرائے دہلی کا مخصوص رنگِ سخن دب رہا ہے اور لکھنؤ کا معاملہ بندی والا نیا شوخ رنگ اُبھر رہا ہے ۔

جس صنفِ سخن نے میر حسن کو بقائے دوام بخشا وہ مثنوی ہے ۔ میر اور درد غزل میں کمال حاصل کرتے ہیں ۔ سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ ہیں ۔ میر حسن مثنوی کو درجۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں ۔ میر حسن نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں۵۵ لکھیں جن کے نام یہ ہیں :

(۱) نقلِ کلاونت
(۲) نقلِ زنِ فاحشہ
(۳) ہجوِ قصائی
(۴) نقلِ قصائی
(۵) مثنوی شادی آصف الدولہ ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۹ع)
(۶) مثنوی رموز العارفین ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۷۷۴ع)
(۷) مثنوی ہجو حویلی ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ھ (۷۶ - ۱۷۷۵ع)
(۸) مثنوی گلزار ارم ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸ع)
(۹) مثنوی در تہنیت عید ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۰) مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۱) مثنوی در خوانِ نعمت ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۲) مثنوی سحرالبیان ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)

مثنوی ''نقلِ قصائی'' کے علاوہ ، جو شاہ کمال کے تذکرے ''مجمع الانتخاب'' میں ملتی ہے ، باقی سب مثنویاں کلیات میر حسن (مخطوطہ برٹش میوزیم) میں شامل ہیں ۔ ان سب مثنویوں میں ''سحرالبیان'' ہی وہ مثنوی ہے جو نہ صرف میر حسن کی بہترین مثنوی ہے بلکہ اُردو مثنویوں کی بھی سرتاج ہے ۔ حسن کی بارہ مثنویوں میں سے نقلِ کلاونت ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ قصاب ، نقل قصائی مختصر مثنویاں ہیں جنھیں ہم ''حکایت'' کا نام دے سکتے ہیں ۔ نقل کلاونت میں ، جو صرف ۱۸ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک پیٹو مہمان کی حکایت بیان کی گئی ہے ۔ نقلِ زنِ فاحشہ میں ، جو ۲۵ اشعار پر مشتمل ہے ، دو آدمیوں کا قصہ بیان کیا

گیا ہے جنھوں نے مل کر ایک زنِ فاحشہ سے شادی کر لی تھی لیکن زنِ فاحشہ نے تیسرے سے رجوع ہو کر ان دونوں کی آنکھوں میں دھول جھونک دی ۔ ہجوِ قصائی میں ، جو ۸ اشعار پر مشتمل ہے ، قصاب کی بیٹی کی شادی کی تیاری کا منظر اور قصاب کی مخصوص گالیوں بھری زبان کو موضوع بنایا ہے ۔ نقلِ قصائی میں ، جو ۳۴ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک قصائی اپنے بیٹے کی شادی پر ایک عزت دار مہمان کو گھر ٹھہراتا ہے اور خاطر تواضع میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا لیکن وہ بے ساختگی اور بھولے پن سے گالیوں بھری زبان اس طرح انجانے طور پر استعمال کرتا ہے کہ مہمان شرم سے پانی پانی ہو جاتا ہے ۔ حسن نے آخر میں یہ نصیحت کی ہے کہ ناجنس سے میل کرنے سے یہی خواریاں ملتی ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی ، دلچسپی اور قصے پن کے باوجود ، یہ معمولی درجے کی مثنویاں ہیں لیکن ان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر حسن کو مختلف طبقوں کی زبان سے گہری واقفیت تھی جس کا اظہار ''گلزارِ ارم'' میں بھی ہوا ہے اور ''سحرالبیان'' میں بھی ۔

مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع) میں ، جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے ، میر حسن نے نواب آصف الدولہ کی شادی اور اس موقع پر فیض آباد کی رونق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ آصف الدولہ کی شادی مؤتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کی بیٹی امۃ الزہرا سے ، جو تاریخ میں نواب بہو بیگم کے نام سے مشہور ہیں ، ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں ہوئی ۔ اس موقع پر میر نے بھی ایک مثنوی لکھی تھی ۔ میر حسن نے یہ مثنوی انعام و اکرام کے لیے نہیں ع ''زر کی کچھ اس سے نہیں مجھ کو طرف'' بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہو کر لکھی تھی ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ایک شام فکرِ غزل میں منہمک تھے کہ ہاتف نے کہا کہ آج کا دن گھر سے باہر جا کہ قدرت خدا کی سیر کا دن ہے ۔ شاعر گھر سے باہر نکلتا ہے تو دریا کے پاس زمین سے آسمان تک روشنی کے ٹھاٹھ دیکھتا ہے ۔ آتش بازی کا سماں دیکھتا ہے ۔ سینکڑوں لاکھوں تماشائیوں کو دیکھتا ہے جو پروانہ وار روشنیوں کے ارد گرد منڈلا رہے تھے ۔ شاہی کارلدے زرق برق لباس پہنے ادھر اُدھر پھر رہے تھے ۔ یہ لکھ کر میر حسن نے ساچق کی تفصیل بیان کی ہے ۔ باغ کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں جہاں اربابِ نشاط کے رقص و سرود سے زہرہ دنگ اور مشتری وجد میں تھی ۔ یہ سب کچھ دیکھ کر شاعر پوچھتا ہے کہ یہ کس کی شادی ہے ۔ ایک شخص بتاتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے آصف الدولہ کی شادی اور اس کی برات ہے ۔ اس کے بعد نواب

شجاع الدولہ کی مدح میں ۱۶ شعر اور آصف الدولہ کی مدح میں کچھ شعر لکھ کر دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ مختصر مثنوی شاعرانہ تخیل ، خوبصورت منظر کشی ، زبان و بیان کی بے ساختگی اور قوتِ اظہار کی وجہ سے میر حسن کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی ''رموز العارفین'' میں ، جو ۷۳۲ اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے اور ۱۱۸۸ھ[۱] میں لکھی گئی ہے ، میر حسن نے تصوف و معرفت کے خیالات و افکار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ''رموز العارفین'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اسے مولانا روم کے طرز پر تصوف و اخلاق کے نکات سمجھانے کے لیے لکھا ہے۔ یہ مثنوی کی عام ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد ، نعت اور مناجات کے بعد ''دنیادار کا سوال اور فقیر کا جواب'' کے عنوان کے تحت ایک حکایت لکھی گئی ہے جس میں فقر کی اہمیت بیان کرکے ''حدیثِ دیگران'' میں ایک اور ''حکایت برسبیل تمثیل'' لکھ کر سترِ دلبراں بیان کیے گئے ہیں۔ ابراہیم ادھم کی حکایت اور ان کا کردار اس مثنوی کے مزاج میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح ''رموز العارفین'' میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت و معرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساری مثنوی میں چھوٹی بڑی اور ذیلی ۹۹ حکایات ہیں۔ ان سب حکایتوں سے ترکِ دنیا اور صبر و قناعت کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ انتشار اور معاشی و اخلاقی تباہی کے اس دور میں تصوف ایک مقبول فلسفۂ حیات تھا۔ مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں میر حسن معاشی پریشانی ، افسردہ دلی اور زندگی کی بے معنویت کا شکار تھے اور تصوف میں انھیں زندگی کے نئے معنی نظر آ رہے تھے۔ مناجات میں انھوں نے اپنی اسی ذہنی کیفیت کو بیان کیا ہے :

فکر و غم کی قید سے آزاد رکھ　　دین و دنیا میں الٰہی شاد رکھ
مشکلیں سب خود بخود آسان رکھ　　فکر میں روزی کے مت حیران رکھ

۱۔　عارفوں کی بس کہ رمزیں ہیں لکھیں
نام ہے اس کا ''رموز العارفیں''
جب بھرا دُرِ معانی سے یہ طشت
تھے ہزار و یک صد و ہشتاد و ہشت　　(۱۱۸۸ھ)
(مثنویاتِ حسن : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۹۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع)۔

دے فراغت اتنی اس دنیا میں تو | ہو سکے عقبیٰ کی جس سے جستجو
شاعری میں عمر کھوئی ہے تمام | میں نے عقبیٰ کا کیا ہرگز نہ کام
اپنی اس بے ہودگی سے ہوں خجل | شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل
جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں نیک کام | کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام
جس کے سننے سے ہو عقبیٰ کا حصول | کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

یہ مثنوی اس دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ''رموز العارفین تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔''[56] لیکن مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ پند و نصیحت نے دل کی گہرائیوں سے شعر کا جامہ نہیں پہنا ہے اور میر حسن کو اس موضوع سے، میر درد کی طرح، گہرا لگاؤ نہیں ہے۔ مثنوی کے زبان و بیان صاف اور طرز ادا رواں ہے لیکن وہ شعریت، وہ برجستگی، وہ چہل پہل، جو گلزار ارم، مثنوی شادی آصف الدولہ اور سحرالبیان میں نظر آتی ہے، یہاں نہیں ہے۔ یہ خشک پند و نصائح کا ایسا مجموعہ ہے جو سوز و اثر سے خالی ہے۔

مثنوی ''ہجو حویلی کہ بر کرایہ گرفتہ بود'' ۱۴۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ فیض آباد محلہ گلاب باڑی میں میر حسن کا اپنا مکان تھا اس لیے وہاں مکان کرائے پر لینے کا سوال نہیں تھا۔ معلوم ہوتا ہے جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنایا اور حسن بھی سالار جنگ کے ساتھ لکھنؤ آئے تو یہاں انھوں نے کرائے پر مکان لیا اور یہی مکان جس میں پانچ ہٹی کا کہنہ چھپر، تو یا دس کڑی کا دالان اور تین چارپائیوں کا صحن تھا اس ہجویہ مثنوی کا موضوع ہے۔ یہ مثنوی لکھنؤ میں ۱۱۸۹ھ (۷۶ - ۱۷۷۵ء) کے لگ بھگ لکھی گئی۔ میر حسن نے مکان کی خستہ حالت، تنگی اور بے ڈھنگے پن پر طنز کرکے اپنی تکلیف کا اظہار کیا ہے۔ مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہر چیز بلائے جان تھی۔ دھوپ آٹھ پہر بھری رہتی تھی۔ اس میں نہ مطبخ تھا اور نہ جائے ضرور۔ ہر طرف کیچڑ تھی۔ سارے گھر کا ڈھال صحن کی طرف تھا۔ برابر میں بنیے کا گھر تھا جس کا گندا پانی اس مکان میں سے گزرتا تھا:

صحن میں گھر کے کل زمیں کا ڈھال | گھر کے پانی کی گھر کے سمت نکال
ڈیوڑھی کا بند کیجیے جب در | بیٹھیے جا ضرور تب جا کر
گندگی سے بھری ہی رہتی ہے | گھر کی دن رات ناک بہتی ہے
مجھ سا مجبور اس جگہ بہ کرے | ورنہ ہگنے کو کوئی آ نہ بھرے
کپڑے ہم جھاڑتے ہیں لیل و نہار | دھوبی دھوتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑتے جھاڑتے بیاض و کتاب | حرف مٹ مٹ کے ہو گئے ہیں خراب
گرد سے دم رکے ہے ، بند ہے ناک | سوجھے یاں شعر و شاعری کیا خاک
کر یہی ہم ہیں اور یہی گھر ہے | لکھنا پڑھنا بھی خاک و پتھر ہے
کیا کہیں کس طرح سے جیتے ہیں | خاک کھاتے ہیں ، کیچ پیتے ہیں
کر ہنسی سمجھو تو فضیحت ہے | ورنہ یہ مثنوی نصیحت ہے

میر نے بھی اپنے گھر کی ہجو میں مثنوی لکھ کر طنز کے ساتھ اپنے دکھ درد کا اظہار کیا تھا جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی یہ مثنوی اپنے اختصار ، واقعہ نگاری ، طنز و ہجو اور بیانیہ انداز کی وجہ سے ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

''سحرالبیان'' کے بعد میر حسن کی دوسری قابلِ ذکر مثنوی ''گلزار ارم'' (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) ہے جو ۳۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ''گلزار ارم'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں :

زبس وصفِ گل و گلشن بہم ہے | سو اس کا نام ''گلذار ارم'' ہے[ف]
(۱۱۹۲ھ)

''گلزار ارم'' میں میر حسن نے ''سحرالبیان'' کی طرح کوئی داستان بیان نہیں کی ہے بلکہ یہ ایک طرح سے سوانحی مثنوی ہے۔ حمد ، نعت اور منقبت کے بعد مثنوی کا آغاز میر حسن کے ترکِ وطن کے ذکر سے ہوتا ہے۔ میر حسن دلی چھوڑ کر پورب کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو انھیں اپنی محبوبہ کی جدائی شدت سے بے چین کرتی ہے۔ وہ راستے بھر اسے یاد کرتے اور اس کے فراق میں آنسو بہاتے رہتے ہیں۔ مثنوی میں بتایا ہے کہ وہ دلی سے چل کر ڈیگ پہنچے اور وہاں کئی مہینے رہے اور جب شاہ مدار کی چھڑیاں ڈیگ سے مکھن پور کے لیے روانہ ہوئیں تو یہ بھی میر سیف اللہ اور ان کے بھائی نور اللہ کے ساتھ مکھن پور کے لیے روانہ ہوگئے۔ عورت اور مرد چھڑیوں کے ساتھ تھے۔ میر حسن نے ساتھ چلنے والی عورتوں کی پُر اثر تصویریں اتاری ہیں۔ حسین عورتوں ، محلوں ، باغوں اور آرائشِ جمال کے بیان میں میر حسن کا قلم کھل اٹھتا ہے۔ فقیروں ، ملنگوں اور عقیدت مندوں کے حرکات و سکنات کو میر حسن نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔

ف۔ ۱۱۹۲ھ نکالنے کے لیے میر حسن نے گلزار کو ''ز'' کے بجائے ''ذ'' سے لکھا ہے۔

ان کی قوتِ مشاہدہ تیز اور جزئیات کا احاطہ کرتی ہے۔ سرِ شب ان چھڑیوں کے سامنے دیے جلائے جاتے، ملنگ دھمال کرتے، ڈفلیاں بجاتے، دم لگاتے ساتھ ساتھ چلتے۔ کوئی ان پر ریوڑیاں، کوئی ملیدہ چڑھاتا، کوئی مجرا کرتا، کوئی دعا مانگتا اور چٹ چٹ چھڑیوں کی بلائیں لیتا۔ ان چھڑیوں کے اردگرد جنسِ پرستاں کا ہجوم تھا:

ہجومِ ماہ رویاں اس قدر تھا
کہ ہم کو دل کے پس جانے کا ڈر تھا
ز بس تھی حسن کی کثرت سے گرمی
مثالِ موم تھا دل صرفِ نرمی
مثالِ بیدِ مجنوں ہر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد ہر لیلیٰ کھڑی تھی

سب وہاں خوش تھے لیکن شاعر یادِ محبوب میں جی سے تنگ تھا۔ اس کے دوستوں میں سے ایک کسی رشکِ پری پر عاشق ہوگئے اور اس طرح ایک کے بجائے دو رنجور ہوگئے لیکن جب منزلِ مقصود آئی تو محبوب جدا ہوگیا اور یہ سب پورب جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہوگئے اور اس طرح یہ قصۂ عشق بھی، دنیا کے انجام کی طرح، ادھورا رہ گیا۔ یہاں سے وہ لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت تک لکھنؤ ایک چھوٹا سا شہر تھا۔ میر حسن نے تقریباً پچاس شعر مذمتِ لکھنؤ میں لکھے ہیں جن سے اس دور کے لکھنؤ کی حقیقی تصویر سامنے آ جاتی ہے:

جب آیا میں دیارِ لکھنئو میں — نہ دیکھا کچھ بہار لکھنئو میں
ز بس بے ملک ہے بیہڑ یہ بستا — کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستا
کسی کا آسماں پر گھر ہوا میں — کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں
ہر اک کوچا یہاں تک تنگ تر ہے — ہوا کا بھی یہ مشکل واں گزر ہے
سیہ گل سے گلی یوں تر رہے ہے — بغل جس طرح حبشی کی بہے ہے
ز بس کوفے سے یہ شہر ہم عدد ہے — اگر شیعہ کہیں نیک اس کو، بد ہے
ز بس افراط ہے یاں بھڑیوں کا — سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
چڑھے ہے گومتی جب گرد آ کر — حباب آسا ہیں بھرتے ہیں سب گھر
ز بس پانی بھرا رہتا ہے اس جا — نہیں یہ شہر ہے گویا یہ مٹکا
کوئی یاں میر کے قابل نہیں جا — کہ جا کر دیکھیے واں ٹک تماشا

میر حسن اس شہر لکھنؤ سے تنگ آ کر فیض آباد چلے گئے۔ فیض آباد الٰہیں شاد و آباد نظر آیا اور باقی مثنوی میں تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار فیض آباد،

اس کی آب و ہوا ، بازار ، لال باغ ، معشوقانِ گل اندام اور ان کے طریقِ گلگشت وغیرہ کی تعریف میں لکھے گئے ہیں :

کہا جاتا نہیں کچھ واہ بس واہ — عجائب شہر ہے اللہ اللہ
یہ دیکھی میر میں نے واں کی جس دم — وطن کا دل سے سب جاتا رہا غم

فیض آباد کے بازار کی تعریف کرتے ہوئے میر حسن نے ایسی جیتی جاگتی تصویریں اُتاری ہیں کہ بازار کی چہل پہل ، اس کی رونق اور گہما گہمی نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ اس بیان میں واقعیت نگاری بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی ۔ ”گلزار ارم“ کا یہ حصہ مثنوی کا سب سے زیادہ پر اثر حصہ ہے جس سے نہ صرف اس دور کی تہذیب و معاشرت بلکہ مختلف طبقات کی زبان ، ان کے عادات و اطوار کی بھرپور تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں میر حسن کی شاعری میں وہ قوتِ بیان محسوس ہوتی ہے جو ”گلزار ارم“ میں اُبھر کر ”سحرالبیان“ میں اپنے کمال کو پہنچتی ہے ۔ میر حسن کی قوتِ بیان ، قوتِ مشاہدہ اور واقعیت میں شاعرانہ تخیل کو شامل کرنے کی صلاحیت کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہیں تربوز و خربوزوں کے انبار — کھڑی ہیں مالنیں لے کر کہیں ہار
صدا کرتا ہے کوئی ہاتھ اٹھا کے — ”معطر پھول ہیں جی موتیا کے“
کوئی ”مصری کے گنے“ کہہ پکارے — کوئی کہتا ہے ”میٹھے ہیں کٹارے“
سہانی وہ جو اور شیریں لوا ہے — گنڈیری کے کترنے کی صدا ہے
کوئی کہتا ہے کیا نمکیں بنے ہیں — کوئی کہتا ہے ”مرچوں کے چنے“ ہیں
چنے والا لگا کہنے یہ ہنس کے — کرارے ، بھربھرے ، لیمو کے رس کے
لیے بیٹھا ہے کوئی سونٹھ کھٹی — پکارے ہے کوئی مصری کی بٹی
خطائی بیچتے ہیں کہہ کے مکھ پاٹ — کہ ہندوستان والی ہے تری چاٹ
کباب اک طرف بھونے ہے کبابی — دھرے ہے شیر مال اور نان آبی
لیے پھرتے ہیں شہدے روٹیوں کو — کہ لے لے سستی ادھی ڈیڑھ میں دو
کوئی لے کھیر کے بیٹھا ہے کاسے — یہ کہتا ہے کہ لے دودھ اور بتاسے
صدائیں ریوڑی والوں کی واں ہیں — کڑاکڑ بولتی غلابیاں ہیں
دھری ہیں گولیاں اور بوں اندرسے — کہ گویا چاند اور تارے ہیں برسے
وہ پیڑے روشن الدولہ کے ہاں کے — یہ کہتے ہیں پکارے اور ہانکے
نہ لے جو کوئی ہم کو زر کے ہوتے — کٹے تلخی میں اوقات اس کی روتے
کہیں بن ٹھن کے لونڈے بھی کھڑے ہیں — انہوں کے گرد عاشق جا اڑے ہیں

کہیں ککڑ کوئی پیتا ہے باہم — لگاتا ہے چرس کا ہی کوئی دم
ضلع بولے ہے کوئی ، کوئی پھکڑ — کہیں ٹھٹھا ، کہیں ہے ڈھول تھپڑ
کہیں سکیاں ، کہیں کھنڈ اور جگت ہے — ادھر ہے سانگ اور اودھر سنگت ہے
غرض اک ایک کا عالم جدا ہے — تجلی کی نہیں تکرار کیا ہے

بازار کے بعد میر حسن لال باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان معشوقانِ گل اندام کے آرائش اور زیب و زینت کی تفصل بیان کرتے ہیں جنھیں دیکھ کر ہاتھ پاؤں پھول جاتے ہیں ۔ اس حصے میں اس دور کے لباس ، ان کی تراش خراش ، آرائشِ جمال ، زیورات کی تصویر زندگی کی چھل پہل کے ساتھ مل کر سامنے آتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ۔ یہ چند شعر اور دیکھیے :

کوئی بالے میں لے کر گل بھرے ہے — کوئی پھول اپنی انگیا میں دھرے ہے
کوئی لالسے کی پتی توڑتی ہے — کھڑی کوئی ہنساخا چھوڑتی ہے
کوئی ساتھیے یہ ہے ٹیکا لگاتی — کوئی لسے ڈھولکی بیٹھی ہے گاتی
کوئی گیندا اچھالے ہے کسی ساتھ — دیے بیٹھی ہے کوئی گال پر ہاتھ
روش پر دوڑتی پھرتی ہے کوئی — سنبھلتی ہے کوئی ، گرتی ہے کوئی
کھڑی ہے کوئی منہ کو پھیر ، اکڑے — کوئی ہے سوچ میں ٹہنی کو پکڑے
خراماں ہے کمر پر رکھ کوئی ہاتھ — بھرے ہے شرم سے کوئی کسی ساتھ
لڑاتی ہے کوئی آنکھیں کسی سے — فدا ہوتا ہے کوئی اپنے جی سے

اس کے بعد میر حسن اپنی نئی محبوبہ کو فیض آباد میں چھوڑ کر لکھنؤ واپس آنے کا ذکر اور اس روئے دل افروز کو پھر سے دیکھنے کی دعا کرکے مثنوی کو ختم کر دیتے ہیں ۔

میر حسن نے گلزارِ ارم میں جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ سچی اور واقعاتی ہیں اور ان کی قوتِ مشاہدہ نے اس دور کی تہذیب اور مزاج کو اس مثنوی میں محفوظ کر دیا ہے ۔ شجاع الدولہ کا بسایا ہوا فیض آباد اس وقت رنگ رلیوں کا شہر تھا اور وہاں زندگی کے اسی پہلو پر زور تھا ۔ یہی مزاج آصف الدولہ لکھنؤ لائے اور اس شہر کو بھی اسی روش پر آباد کیا ۔ لکھنوی تہذیب اسی بنیاد پر کھڑی ہوئی اور زندگی سے نشاط و کیف کا آخری قطرہ تک نچوڑ لیا ۔ یہی وہ مزاج تھا جس سے لکھنوی رنگِ سخن سیراب ہوا اور جو آئندہ دور کی

لکھنوی شاعری میں اُبھرا جس میں بھکڑ پن اور سوقیت نے شائستگی کا روپ دھار لیا تھا ۔ یہ تہذیب رنگ رلیوں ، ٹھٹھوں اور تماش بینی کی تہذیب تھی جس میں مذہب و اخلاق نے بھی رسوم کی صورت اختیار کر لی تھی ۔ اس مثنوی میں طوالت ہے اور سحر البیان کا سا ربط و اختصار نہیں ہے ۔ اس میں کوئی کہانی بھی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے اپنے پہلے سفر سے لے کر آخری سفر تک کے بیان سے اس دور کی زندگی و تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں جن میں ان کی قدرتِ زبان اور شاعرانہ تخیل نے ایک ایسا حسن اور اثر پیدا کر دیا ہے کہ سحر البیان کے بعد یہ میر حسن کی سب سے اچھی مثنوی ہے ۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب میر حسن ''سحر البیان'' لکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہو چکے ہیں ۔ اگر وہ ''گلزارِ ارم'' نہ لکھتے تو ''سحر البیان'' کو بھی اس طور پر نہ لکھ سکتے کہ وہ مثنوی آج بھی اُردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔

گلزارِ ارم کے بعد اور سحر البیان سے پہلے یا اس کے دوران میر حسن نے تین مثنویاں اور لکھیں : مثنوی در تہنیتِ عید ، مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ، اور مثنوی در خوانِ نعمت ۔ یہ تینوں مثنویاں ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں لکھی گئیں ۔ مثنوی در تہنیتِ عید ، جو ۵۵ اشعار پر مشتمل ہے ، عید الفطر کے موقع پر لکھی گئی اور نواب بہو بیگم کے ناظر نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی ۔ جواہر علی خاں آصف الدولہ کی قید کاٹ کر دو سال بعد فیض آباد میں عید منا رہے تھے ۔ اس مثنوی میں بھی میر حسن کا طرزِ بیان تازہ دم ہے ۔ یہ مثنوی مزاج کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے جو عید کے موقع پر ، جواہر علی خاں کی مدح میں ، مثنوی کی ہیئت میں لکھا گیا ہے ۔ مدح کے اشعار میں نیک دل ، متقی اور پرہیزگار جواہر علی خاں کے لیے جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس لیے پر اثر ہے کہ یہی ان کی حقیقی تصویر ہے ۔ مثنوی ''در وصفِ قصرِ جواہر'' ۳۰۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں جواہر علی خاں کے اس محل کی تعریف و تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے فیض آباد میں تعمیر کیا تھا ۔ مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق یہ حمد ، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ساقی نامہ کے بعد قصرِجواہر کے دروازۂ عالی شان کی تعریف کی جاتی ہے ۔ پھر صفتِ شمع و فانوس اور سقف کی تعریف کے بعد جواہر علی خاں کی مدح میں اشعار آتے ہیں ۔ اس کے بعد کمرک کے درختوں کی تعریف کرکے ممدوح کی فوج ، توپ و بندوق کی تعریف کی جاتی ہے

اور پھر دوبارہ قصر جواہر کی مدح میں اشعار آتے ہیں ۔ صفت آبشار اور سر رستہ کے بیان کے بعد دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک قصیدہ ہے ۔ اس میں وہ ترتیب و ربط نہیں ہے جو ہمیں گلزار ارم میں نظر آتا ہے ۔ اس مثنوی کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس میں شامل نہیں ہے ۔ یہی صورت سو اشعار پر مشتمل مثنوی در خوان نعمت کے ساتھ ہے جس میں آصف الدولہ کے باورچی خانے کے کوائف بیان کیے گئے ہیں ۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کا ذہن اس میں شامل نہیں ہے اور یہ کسی کی فرمائش پر آصف الدولہ تک رسائی کے لیے انھوں نے لکھی ہے ۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ع ''حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ نظم'' ۔ اس زمانے میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی ''سحر البیان'' لکھنے اور اسے آخری شکل دینے میں مصروف تھے ۔

سحر البیان میر حسن کے آخر عمر کی تخلیق اور ایک ایسا فن پارہ ہے جو نہ اس سے پہلے اس طور پر لکھا گیا اور نہ اس کے بعد اس طور پر کوئی اور مثنوی لکھی گئی :

جو منصف سنیں گے کہیں گے سبھی — نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی
نہیں مثنوی ، ہے یہ اک پھلجھڑی — مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں — نہیں مثنوی ، ہے یہ سحر البیاں
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام — کہ ہے یادگار جہاں یہ کلام

۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں یہ مثنوی مکمل ہوئی ۔ قتیل ، مصحفی اور فخر الدین ماہر نے قطعات تاریخ لکھے اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/(۸۶ - ۱۷۸۵ع) میں میر حسن نے اسے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا اور آصف الدولہ نے حاتم کی قبر پر لات مار کر ایک دوشالہ میر حسن کو انعام میں دیا جسے مرتے دم تک وہ اوڑھتے اور بچھاتے رہے ۔ ابھی سنہ ۱۲۰۰ھ کو گزرے دس دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ بیمار میر حسن ، آصف الدولہ کا دوشالہ اوڑھتے بچھاتے اس دنیا سے رخصت ہو گئے ۔

مثنوی ''سحر البیان'' ، ۲۱۷۹ اشعار پر مشتمل میر حسن کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں وہ ساری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جو ایک بہترین مثنوی میں تصور کی جا سکتی ہیں ۔ اس میں ایک طرف مثنوی کی روایتی ہیئت کو پورے طور پر برتا گیا ہے اور دوسری طرف اس میں قصہ پن کے ساتھ وہ ترتیب و ربط ،

قوتِ تخیل ، شاعرانہ صفات ، توازن و اختصار ، تہذیب و معاشرت کی اثر انگیز تصویریں ، منظر کشی و کردار نگاری ، سلاست و روانی ، زبان و بیان کا فنکارانہ استعمال بھی ہے کہ دو سو سال گزر جانے کے باوصف یہ آج بھی اسی طرح دلچسپ ، پُراثر اور تازہ ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت کسی ایک وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں ساری خصوصیات یکجا ہو کر ایک ایسے توازن کے ساتھ ایک جان ہو گئی ہیں کہ فن پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ ''سحر البیان'' کی سب سے اہم خصوصیت وہ ''توازن'' ہے جس میں مختلف عناصر ایک نئی فنی ترتیب کے اثر و حسن کے ساتھ جمع ہو گئے ہیں ۔ طویل نظم میں شاعر کو ایک طویل راستہ طے کرکے زندگی کے تجربوں کو فن کی سطح پر اس طرح سمیٹنا ہوتا ہے کہ اس کا فنی اثر قدم بہ قدم بڑھتا رہے اور پڑھنے والا کسی منزل پر بھی اس کا ساتھ نہ چھوڑے اور جب نظم ختم ہو تو شاعر اس اثر کو ، جو خود اس کے اندر موجود تھا ، پڑھنے والے میں پیدا کر دے ۔ اس کے لیے جہاں اسے زبان و بیان پر ، مختلف اسالیب اور لہجوں پر قدرت ہونی چاہیے وہاں اسے ترتیب و ربط کا بھی پورا شعور ہو ۔ نہ صرف شعور ہو بلکہ وہ رکنا اور رک کر چلنا بھی جانتا ہو ۔ اسے یہ بھی معلوم ہو کہ اسے اپنی بات کتنے اشعار میں کہنی ہے ۔ وہ تخیل کے زور میں بہہ نہ جائے ۔ ''سحر البیان'' میں میر حسن اس فنی بلندی کو کو چھو لیتے ہیں ۔

میر حسن کی ساری مثنویوں میں ''سحر البیان'' ہی وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ اگر اس کہانی کے الگ الگ حصوں کو دیکھا جائے تو وہ مختلف داستانوں میں مل جائیں گے ، لیکن میر حسن نے مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو نئی ترتیب دے کر ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ ''سحرالبیان'' کی کہانی خود ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ ''سحرالبیان'' کے قصے میں نہ منزلیں سر کی جاتی ہیں ، نہ اس میں جنگ و جدل ، جدوجہد اور مقابلے ہیں بلکہ یہ سب کام ماورائی قوتیں انجام دے کر کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ قوتِ عمل خود اس دور کی لکھنوی تہذیب میں مفقود تھی ۔ دیو ہی 'بے نظیر' کو اندھے کنویں میں قید کرتا ہے اور دیو ہی اسے اس قید سے رہائی دلاتا ہے اور یہ دیو اس دور میں انگریز کی قوتِ اقتدار تھی جس کے چنگل میں یہ تہذیب پھنسی ہوئی تھی ۔ میر حسن ''سحر البیان'' میں اسی بے عمل اور جد و جہد سے عاری تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں ۔

''سحر البیان'' کی کہانی بھی بادشاہ ، وزیر ، شاہزادے ، شاہزادیوں کی

کہانی ہے ۔ اٹھارویں صدی کا معاشرہ ذہنی طور پر اسی قسم کی کہانیوں کو قبول کرتا تھا ۔ کسی شہر میں ایک طاقتور بادشاہ رہتا تھا ۔ اس کی سلطنت اتنی وسیع تھی کہ ملکِ خطا و ختن کے بادشاہ بھی اس کے باج گزار تھے ۔ رعیت آسودہ حال تھی اور سب عیش و آرام کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے ۔ بادشاہ کو خدا نے سب کچھ دیا تھا مگر وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا ۔ ایک دن اس نے وزیروں کو بلایا اور ترکِ دنیا کرکے فقیری اختیار کرنے کا ارادہ کیا ۔ وزیروں نے کہا کہ فقیری تو دنیا کے ساتھ کرنی چاہیے ، دنیا تو آخرت کی کھیتی ہے ۔ اولاد کا غم نہ کیجیے ۔ ہم اس کا بھی تردد کرتے ہیں ۔ وزیروں نے نجومیوں اور جوتشیوں کو بلایا اور طالع شناسی کے ذریعے یہ نوید دی کہ بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوگا لیکن بارھویں سال اس فرزند کو بلندی سے خطرہ ہے ۔ اسے چھت پر نہ لایا جائے ۔ اسی سال بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بے نظیر رکھا گیا ۔ بڑے ناز و نعمت سے اس کی پرورش ہوئی ۔ تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا گیا ۔ جب بارھویں سالگرہ آئی تو بادشاہ نے جشن منانے کا حکم دیا ۔ بڑی دھوم دھام سے جلوس نکلا ۔ جب شام کو شہزادہ محل میں واپس آیا تو اس نے کہا کہ آج وہ چاندنی رات کی سیر کرے گا ۔ بادشاہ نے یہ سوچ کر کہ وہ دن تو نکل ہی گئے ہیں ، شہزادے کو چھت پر جانے اور سونے کی اجازت دے دی ۔ اتفاق سے وہی دن تھا جس کی پیشن گوئی نجومیوں اور جوتشیوں نے کی تھی ۔ شہزادہ سیر کرکے بستر پر دراز ہوا تو اس کی آنکھ لگ گئی ۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی ۔ چوکیدار خواصوں کی بھی آنکھ لگ گئی کہ اتنے میں ایک پری کا ادھر سے گزر ہوا ۔ چاند سا شہزادہ دیکھا تو وہ اس پر عاشق ہو گئی اور اڑا کر لے گئی ۔ سارے محل میں کہرام مچ گیا ۔ ہر طرف آدمی دوڑائے گئے مگر شہزادہ نہ ملنا تھا نہ ملا ۔ پری اسے اڑا کر پرستان لے گئی اور اپنے باغ میں اس کا پلنگ اتار دیا ۔ جب شہزادے کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ ایک خوبصورت پری اس کے سرھانے کھڑی ہے ۔ پوچھنے پر شہزادی نے بتایا کہ یہ پرستان ہے اور میں پری ہوں ۔ تجھ پر عاشق ہو کر یہاں لے آئی ہوں ۔ اب یہ تیرا گھر ہے ۔ شہزادہ وہاں رہنے لگا ۔ پری کا نام 'ماہ رخ' تھا اور وہ اپنے باپ سے چھپا کر اسے یہاں لائی تھی ۔ اس راز کو چھپانے کے لیے وہ کبھی باغ میں رہتی اور کبھی اپنے باپ کے گھر چلی جاتی ۔ ماہ رخ نے اسے ہر قسم کا آرام مہیا کیا ۔ اس نے ایک دن شہزادے سے کہا کہ میں اپنے باپ کے ہاں چلی جاتی ہوں اور تم اکیلے رہ جاتے ہو ۔ میں تمھیں 'فلک سیر' نامی کل کا گھوڑا دیتی

ہوں جس پر بیٹھ کر تم روئے زمین کی سیر کر سکتے ہو لیکن شرط یہ ہے کہ تم کسی اور سے دل نہیں لگاؤ گے اور جیسے ہی پہر کا گھنٹہ بجے تم واپس آ جاؤ گے ۔ شہزادے نے زبان دے دی ۔ ایک دن سیر کرتے کرتے اسے ایک باغ نظر آیا ۔ اس نے اپنا گھوڑا وہاں اتارا اور چھت سے اتر کر درختوں کی آڑ میں چلنے لگا ۔ اتنے میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک حسین و جمیل دوشیزہ سیر میں مصروف ہے ۔ شہزادہ درختوں کی آڑ میں کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا کہ ایک خواص کی نظر اس پر پڑ گئی ۔ اس نے دوسری کو بتایا اور ذرا سی دیر میں یہ بات سب کو معلوم ہو گئی ۔ جیسے ہی خواصیں اس کے قریب پہنچیں اس کا حسن و جمال دیکھ کر غش کھا گئیں ۔ شہزادی نے جب اسے دیکھا اور ان دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو دونوں کو اپنے تن من کی سدھ نہ رہی ۔ شہزادی بدر منیر دالان میں چلی گئی اور وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سننے پر شہزادے کو بھی وہاں بلوا لیا ۔ دونوں نے پیالا پیا اور راز و نیاز کی باتیں کرنے لگے ۔ بے نظیر نے اپنی ساری بپتا سنائی ۔ اتنے میں پہر رات گزر گئی اور بے نظیر آج ہی کے وقت کل آنے کا وعدہ کرکے رخصت ہو گیا ۔ دونوں کو دن کاٹنا دوبھر ہو گیا ۔ دوسرے دن بدر منیر نے وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سے خوب بناؤ سنگھار کیا ، گھر سجایا ، چھپر کھٹ کے پاس مسند بچھوائی اور انتظار میں بے قراری سے ٹہلنے لگی ۔ اتنے میں بے نظیر آ پہنچا ۔ دونوں خلوت میں بیٹھے ، صہبائے گل گوں کے ساتھ محو گفتگو تھے ۔ خواصیں وہاں سے ہٹ گئیں ۔ وصل کا منظر دیکھ کر نرگس کے دستوں نے بھی آنکھیں ڈھانپ لیں :

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن — دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
غم و درد دامن کشیدہ ہوئے — وہ گل نارسیدہ رسیدہ ہوئے

ابھی وہ خوش ہو کے بیٹھے ہی تھے کہ پہر کا گھنٹہ بج گیا اور بے نظیر رخصت ہو گیا ۔ پھر یہ معمول بن گیا کہ بے نظیر روز آتا اور دونوں پہر رات تک ساتھ رہتے اور گھنٹہ بجتے ہی شہزادہ رخصت ہو جاتا ۔ اسی طرح ایک عرصہ گزر گیا کہ ماہ رخ کو کسی دیو نے یہ خبر دی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے ۔ یہ سنتے ہی پری آگ بگولہ ہو گئی اور جب شہزادہ بے نظیر واپس آیا تو اس نے پری زاد کو بلا کر شہزادے کو لق و دق صحرا میں مصیبت بھرے کنویں میں قید کر دیا ۔ بے نظیر قید میں تکلیف اٹھا رہا تھا اور بدر منیر فراق کی آگ میں جل رہی تھی ۔ جیسے جیسے دن گزرتے گئے اس کی حالت غیر ہوتی گئی :

دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی — درختوں میں جا جا کے گرنے لگی

خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا — نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو — تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی — یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے — کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

بدر منیر بے نظیر کی بے وفائی پر بے تاب تھی ۔ نجم النسا نے اسے سمجھایا کہ یہاں آنے پر غصے میں اسے کہیں پری نے کوہ قاف میں قید نہ کر دیا ہو ۔ یہ سن کر بدر منیر رونے لگی اور روتے روتے سو گئی ۔ کیا دیکھتی ہے کہ لق و دق صحرا میں ایک کنواں ہے جس پر کئی لاکھ من کی سِل پڑی ہے اور وہاں سے آواز آ رہی ہے : ع "میں بھولا نہیں تجھ کو اے میری جان "۔ اتنے میں اس کی آنکھ کھل گئی ۔ نجم النسا نے جب یہ خواب سنا تو جوگن کا لباس پہن اور بین لے کر بے نظیر کی تلاش میں نکل گئی ۔ ایک دن وہ صحرا میں بیٹھی تھی ۔ چاندنی رات تھی اور بین بجا رہی تھی کہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وہاں سے گزرا ۔ بین کی آواز سن کر تخت اتارا اور جوگن کو دیکھ کر عاشق ہو گیا ۔ جوگن (نجم النسا) اسی طرح بین بجاتی رہی ۔ صبح ہوئی تو وہ چلنے لگی ۔ پریزاد نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تخت پر بٹھا کر پرستان لے آیا ۔ سیدھا اپنے باپ کے پاس گیا اور جوگی کی بین کی تعریف کی ۔ بادشاہ نے کہا کہ رات کو ہم جوگی کی بین سنیں گے ۔ جوگی نے بین بجائی تو ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا ۔ روز بادشاہ جوگی کی بین سنتا اور پہر گئے وہ اپنے گھر واپس آ جاتی ۔ پریزاد فیروز شاہ جوگن کے عشق میں دیوانہ ہو رہا تھا ۔ ایک دن اس نے جوگن سے کہا مجھے اپنی غلامی میں قبول کر لو ۔ جوگن نے کہا "اگر تو میرا مقصد پورا کردے تو شاید اپنی مراد پائے "۔ جوگن نے سارا قصہ سنایا ۔ فیروز شاہ نے اپنی قوم کو بلایا اور بے نظیر کو تلاش کرنے کا حکم دیا ۔ دیو نے آ کر خبر دی کہ وہ مصیبت بھرے کنویں میں ماہ رخ کی قید میں ہے ۔ فیروز شاہ نے ماہ رخ کو پیغام بھیجا کہ تو نے بنی آدم سے عشق کرکے اسے چھپا رکھا ہے ۔ اگر میں تیرے باپ کو لکھ بھیجوں تو تیرا کیا حشر ہو ۔ ماہ رخ یہ سن کر پریشان ہو گئی اور بے نظیر کو آزاد کردیا ۔ فیروز شاہ بے نظیر کو لے کر گھر آیا ۔ نجم النسا اس کے گلے سے لگ کر زار و قطار روئی ۔ دونوں نے اپنی سرگزشت سنائی اور دوسرے دن شام کو تخت پر بیٹھ کر بدر منیر کے باغ میں پہنچے ۔ باغ ویران

ہو گیا تھا ۔ نجم النسا نے خلوت میں جا کر بدر منیر سے کہا کہ میں تیرے بے نظیر کو لے آئی ہوں ۔ یہ سن کر بدر منیر نے سوالوں کی بارش کر دی :

کہا کیونکہ لائی ، کہا اس طرح — وہ سب کہہ دیا حال تھا جس طرح
ترا قیدی جا کر چھڑا لائی ہوں — اور اک اور بندھو اڑا لائی ہوں

اس کے بعد بدر منیر بے نظیر سے ملنے آئی ۔ دونوں کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں گھل گئے تھے :

ہم دو خزاں دیدہ گلزار سے — ملیے جیسے بیمار بیمار سے

نجم النسا نے کہا ''شہزادے بے نظیر میں رونے کی طاقت کہاں ہے ۔ وصل کے دارو سے اس کا علاج کرنا چاہیے ۔ کچھ خوشی کی باتیں کرو'' ۔ اس سے ماحول کا رنگ بدل گیا اور خاصہ کھا کر :

پھر آخر کو دو دو جدا ہو گئے — الگ خوابگاہوں میں جا سو گئے

صبح کو طے پایا کہ بے نظیر اور فیروز شاہ شادی کا پیغام بھیجیں اور اس عرصے میں بدر منیر اور نجم النساء اپنے ماں باپ کے ہاں رہیں ۔ نامہ و پیغام بھیجا گیا ۔ شادی کی تیاریاں شروع ہو گئیں ۔ برات آئی ، رسمیں ہوئیں ۔ رخصت کے بعد بے نظیر نجم النسا کے والد کے پاس گیا اور فیروز شاہ کو فرزندی میں لینے کی درخواست کی ۔ بڑی دھوم دھام سے نجم النسا اور فیروز شاہ کی بھی شادی ہوگئی ۔ شادی کے بعد نجم النسا اور فیروز شاہ ہمیشہ ملتے رہنے کا وعدہ کرکے پرستان چلے گئے اور بے نظیر بدر منیر کے ساتھ اپنے وطن واپس آ کر اپنے ماں باپ سے آ ملا ۔ ہر طرف خوشیوں کے شادیانے بجنے لگے ۔ ماں باپ نے دوبارہ ان دولوں کا بیاہ اپنے ہاتھ سے رچایا ۔ دلوں کے ارمان نکالے اور شہر کی رونق دوبارہ واپس آ گئی ۔ دعائیہ اشعار پر کہانی ختم ہو جاتی ہے :

انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن — ہمارے تمھارے پھریں ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے الٰہی تمام — بحق محمد علیہ السلام

یہ ایک دلچسپ کہانی ہے جس کے مختلف ٹکڑے مختلف قصہ کہانیوں میں ہم سب سنتے آئے ہیں ۔ اس جاگیردارانہ نظام میں قصے کہانیاں عام طور پر بادشاہ، شہزادوں اور شہزادیوں کے ارد گرد ہی گھومتے تھے ۔ میر حسن نے بھی اپنی کہانی کے کردار اسی طبقے سے لیے ہیں ۔ یہ بات بھی نئی نہیں ہے کہ ایک طاقتور بادشاہ اس لیے ملول رہتا تھا کہ وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا ۔ رامائن میں راجہ دشرتھ[۵۷] بھی اولاد کے نہ ہونے سے غمگین رہتے تھے ۔ راجہ بکرم[۵۸] بھی ایک عرصے تک اولاد کی دولت سے محروم رہنے کی وجہ سے نامراد رہا ۔

عاقل خاں رازی کی فارسی مثنوی ''مہر و ماہ'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جمالی دہلوی کی مثنوی ''مہر و ماہ'' (۹۰۵ھ/۱۴۹۹ع)۵۹ میں بھی شاہ بدخشاں اسی لیے ملول رہتا ہے کہ اس کے کوئی بیٹا نہ تھا۔ نجومیوں اور جوتشیوں کا حساب پھیلا کر یا کسی درویش کا بادشاہ کو اولاد کی نوید دینا بھی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ پری کا کسی شہزادے پر عاشق ہونا اور اسے سوتے ہوئے اٹھا کر پرستان لے جانا بھی اس دور کے قصوں میں عام سی بات ہے۔ عارف الدین خاں عاجز کی مثنوی ''لعل و گوہر'' میں، جو میر حسن کی مثنوی سے برسوں پہلے لکھی گئی، پری عاشق ہو کر شہزادے کا پلنگ اٹھوا لیتی ہے۔ نصرتی کی مثنوی ''گلشنِ عشق'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ گل بکاؤلی میں بھی پری انسان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کل کا گھوڑا (فلک سیر) تختِ سلیمانی کا وہ نیا روپ ہے جو ''الف لیلہ'' میں ملتا ہے۔ شہزادے کا کل کے گھوڑے پر سوار ہو کر کوٹھے پر اترنا اور شہزادی پر عاشق ہونا ایک ویسی ہی صورت ہے جو ''الف لیلہ'' میں نظر آتی ہے۔ ''سحر البیان'' میں پری ماہ رخ کا غصے میں آگ بگولہ ہو کر شہزادے بے نظیر کو صحرائے لق و دق میں مصیبت بھرے کنویں میں قید کرنا کم و بیش ویسی ہی صورت ہے جو حضرت یوسف کو کنویں میں ڈالنے کے واقعے میں نظر آتی ہے۔ قصہ چہار درویش میں بھی ملکہ زیرباد اپنے عاشق کو چاہِ سلیمان میں قید کر دیتی ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے عام قصے کہانیوں کی طرح، مثنوی ''سحر البیان'' میں بھی، ما فوق الفطرت عناصر سے قصے کو آگے بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ کیا جاتا تو زمین و آسمان پر پھیلا ہوا یہ قصہ آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ ہجر کے بعد وصل بھی اس دور کے قصوں میں عام بات ہے۔ وصل وہ ڈرامائی ریلیف ہے جو مصیبتیں اٹھانے اور دکھ جھیلنے کے بعد قصے کی دلچسپی کے لیے ضروری ہے۔ ان ساری مماثلتوں کے باوجود میر حسن نے ان مختلف و مقبولِ عام داستانی عناصر کو ایک نئی ترتیب اور اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک نئی داستان بنا دیا ہے۔

''سحرالبیان'' لکھتے وقت میر حسن کے سامنے نہ صرف فارسی مثنویاں تھیں بلکہ وہ اُردو مثنویاں بھی تھیں جو ان کے قریبی زمانے میں لکھی گئی تھیں۔ فارسی مثنویوں میں فردوسی کے ''شاہ نامہ'' نعمت خاں علی کی مثنوی ''حسن و عشق''، عاقل خاں رازی کی مثنوی ''مہر و ماہ'' اور نظامی گنجوی کی مثنویوں کے اثرات بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ میر حسن

نے ان مثنویوں سے قصہ لے کر "سحرالبیان" میں شامل کر دیا بلکہ ہیئت ، انداز، ترتیب اور تشبیہات و استعارات کی حد تک ان کا اثر قبول کیا گیا ہے ۔ اس دور میں اُردو ادب کا ماخذ فارسی ادب تھا ۔ فارسی کے سینکڑوں اشعار ، محاورے ، روزمرہ اور خیال و مضمون اُردو میں منتقل ہو رہے تھے ۔ اس کے اصنافِ سخن ، بحور و اوزان اپنائے جا رہے تھے ۔ اس کے طرزِ ادا ، اندازِ بیان اور علامات و تلمیحات اُردو ادب کے مزاج میں ڈھالے جا رہے تھے ۔ یہ سب اثرات بھی حسب ضرورت اس مثنوی کو متاثر کرتے ہیں ۔ مثلاً نظامی گنجوی مثنوی کے واقعات کو ساقی ناموں سے نمایاں کرتے ہیں ۔[60] نعمت خاں عالی بھی نظامی کی پیروی میں یہی کرتے ہیں ۔ میر حسن بھی سحرالبیان میں ساقی ناموں سے یہی کام لیتے ہیں ۔ ان کے علاوہ کئی جگہ مشہور فارسی اشعار کو حسبِ ضرورت سحرالبیان میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً سحرالبیان کا یہ شعر پڑھ کر :

خوشی کا جو عالم تھا ماتم ہوا — ورق کا ورق ہی وہ برہم ہوا

نظامی کا یہ شعر پڑھیے[61] :

نسب نامۂ دولتِ کیقباد — ورق بر ورق ہر سوئے بُرد باد

یا فردوسی کا یہ شعر پڑھ کر[62] :

زنقّارہ آواز آید بروں — کہ دوں است دوں است گردونِ دوں

سحرالبیان کا یہ شعر پڑھیے :

کہا زیر نے بم سے بھر شگوں
کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ان مثالوں سے ان اثرات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے ۔ سحرالبیان میں بے نظیر مسعود شاہ کو بدر منیر کے لیے پیغام بھیجتا ہے اور اس میں ادب آداب ، عاجزی و انکساری کے ساتھ یہ دھونس بھی دیتا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو ہم فوج لے کر چڑھ آئیں گے ۔ فردوسی کے "شاہ نامہ" میں بھی شاہ فریدوں ، شاہ یمن کی لڑکیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کی شادی کا پیغام اسی طرح کا بھیجتا ہے ۔[63] یہ سارے اثرات اس دور کی تہذیبی فضا میں موجود تھے اور لاشعوری طور پر سحرالبیان میں در آئے ہیں ۔

سحرالبیان پر فضائل علی خاں کی مثنوی "خوانِ کرم" کا اثر بھی محسوس ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی بحر وہی ہے جو سحرالبیان میں ملتی ہے ۔ اس میں بے ساختگی ، طرزِ ادا کی روانی اور واقعات کو تہذیبی فضا کے مطابق ڈھال کر بیان کرنے کا وہی رنگ ملتا ہے جو سحرالبیان میں نظر آتا ہے ۔ میر حسن نے

اپنے تذکرے میں اس مثنوی کے ۲۲ شعر درج کیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''اس کی (فضائل علی خاں) مثنوی بہت مشہور ہے . . . اس میں بہت سے دُرہائے معانی پروئے گئے ہیں . . . اس میں پانچ سو کے قریب اشعار ہیں ۔''۶۴ غرض کہ میر حسن نے سحرالبیان لکھتے وقت فارسی و اُردو مثنوی کی روایت کو حسبِ ضرورت قبول کرکے اپنی مثنوی میں ایسا رنگ بھرا ہے جو آج تک تازہ ہے ۔

''دریائے لطافت'' میں انشا نے سحرالبیان پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ مثنوی ، مثنوی کی مروجہ سات بحروں میں سے ایک ایسی بحر (متقارب مثمن مقصور یا محذوف : فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل) میں لکھی گئی ہے جسے شاہنامہ میں فردوسی نے اور سکندر نامہ میں نظامی نے استعمال کیا ہے اور یہ بحر رزمیہ مثنوی کے لیے مخصوص ہے ، لیکن ''میر حسن مرحوم ریختہ گوئے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اسی وزن میں موزوں کیا ہے ۔''۶۵ انشا کے زمانے سے لے کر یہی اعتراض آج تک سحرالبیان پر کیا جاتا رہا ہے حالانکہ سحرالبیان کے لکھے جانے سے پہلے ہی یہ بحر عشقیہ مثنویوں میں استعمال ہو کر اُردو میں عام و مقبول ہو چکی تھی ۔ فضائل علی خاں نے مثنوی ''خوانِ کرم'' اسی بحر میں لکھی ہے ۔ سراج اورنگ آبادی کی مثنوی ''بوستانِ خیال'' اسی بحر میں ہے ۔ ان کے علاوہ قدیم ادب میں مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' غواصی کی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' ، صنعتی کی مثنوی ''قصہ بے نظیر'' مُلا وجہی کی ''قطب مشتری'' نصرتی کی ''گلشنِ عشق'' ، فائز دکنی کی ''رضوان و روح افزا'' حتیٰ کہ اُردو کی سب سے پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' جو آج سے تقریباً ساڑھے پانچ سو سال پہلے لکھی گئی تھی ، اسی بحر میں ہے ۔ یہ وہی بحر ہے جسے سعدی نے اپنے پند نامہ (کریما بہ بخشائے بر حال ما) میں استعمال کیا ہے ۔ اُردو میں یہ بحر عام طور پر عشقیہ و بزمیہ مثنویوں میں استعمال ہوتی رہی ہے اور انشا کا یہ اعتراض بے بنیاد تھا ۔ اور تعجب کی بات یہ ہے کہ ہمارے اہلِ علم بغیر سوچے سمجھے اسی اعتراض کو آج تک دہراتے رہے ہیں ۔ میر حسن نے اس بحر کو استعمال کرکے پانی کردیا ہے ۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے فارسی و اُردو مثنوی کی موجود روایت کا اثر قبول کرکے وہ کون سا ایسا کام کیا ہے جس نے سحرالبیان کو اُردو مثنویوں میں منفرد و ممتاز بنا دیا ہے ۔ میر حسن نے مثنوی کے اس روایتی قصے کو مختلف عناصر کی مدد سے ایسی طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نیا قصہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس قصے کو ابھارنے کے لیے انسانی فطرت و نفسیات ،

جذبات و محسوسات ، قدرتی مناظر و آرائش کے وہ آفاقی نقوش بیچ بیچ میں حسب ضرورت اور موقع محل کے مطابق اس طور پر شامل کر دیے ہیں کہ اس پس منظر میں یہ ایک بالکل نئی انسانی داستان معلوم ہوتی ہے ۔ دوسرے میر حسن نے اس مثنوی میں اپنے دور کی زندگی و تہذیب کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں کہ یہ مثنوی اس دور کی زندگی و تہذیب کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے اس میں گہرا واقعاتی رنگ بھر دیا ہے ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے رومانیت و واقعیت کو گوندھ کر نہ صرف ایک جان بنا دیا ہے بلکہ اس تہذیب کو بھی آفاقیت سے ہم کنار کر دیا ہے ۔ اس تہذیب میں جو تیز روشنی نظر آتی ہے وہ اُس چراغ کی روشنی ہے جو بجھنے سے پہلے تیز روشنی دینے لگتا ہے ۔ اسی لیے یہ مثنوی ڈوبتی تہذیب کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کی مدد سے اس دور کو دوبارہ تشکیل دیا جا سکتا ہے ۔ یہ تہذیب عمل اور جد و جہد سے عاری تھی ۔ یہی اثرات اس مثنوی کے کرداروں میں نظر آتے ہیں ۔ شہزادے بے نظیر کو ماہ رخ پری اٹھا لے جاتی ہے تو شہزادہ آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کرنے کے بجائے صرف سونے اور آنسو بہانے کا کام کرتا ہے :

بہانے سے دن رات سویا کرے
نہ ہو جب کوئی تب وہ رویا کرے

جب خواصوں کو بے نظیر کے غائب ہو جانے کا پتا چلتا ہے تو وہ بھی یہی کرتی ہیں :

کوئی دیکھ یہ حال رونے لگی　　　کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی

جب بادشاہ کو خبر ملتی ہے تو وہ بھی ع ''گرا خاک پر کہہ کے ہائے پسر ۔'' بادشاہ کے ہاں بھی مردانہ پن نظر نہیں آتا اور نہ غموں کو سہنے اور اس کا علاج کرنے کا حوصلہ نظر آتا ہے ۔ اس کے وزیر بھی کوشش اور جد و جہد کا مشورہ نہیں دیتے بلکہ توکل بہ تقدیر کی تلقین کرتے ہیں ع ''و لیکن خدائی سے چارہ نہیں ۔'' سحرالبیان میں اسی لیے مقابلے اور مجادلے نظر نہیں آتے ۔ بدر منیر یوں ہی سیر و تفریح میں بے نظیر کو مل جاتی ہے اور جب پری ماہ رخ جلاپے سے بے نظیر کو کنوئیں میں قید کر دیتی ہے تو نجم النسا بین بجا کر اپنے عاشق فیروز شاہ کے ذریعے اسے آزاد کرا لیتی ہے ۔ ادھر عاشق پری (ماہ رخ) بھی فیروز شاہ کی اس دھمکی پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد سے عشق کر رہی ہے ، سہم جاتی ہے اور بے نظیر کو آزاد کر دیتی

ہے - یہاں عشق میں نہ وہ شدت ہے جو کوہکن سے جوئے شیر نکلواتی ہے - یہ سب کام تلوار کے بجائے موسیقی سے ، جد وجہد کے بجائے ڈر خوف سے تفریح ہی تفریح میں انجام پا جاتے ہیں - یہ تہذیب انگریزوں کی طاقت سے ماہ رخ کی طرح سہمی ہوئی تھی - اس میں آنکھیں ملانے یا مقابلہ کرنے کی طاقت نہیں تھی - یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کا اثر رجزیہ نہیں بلکہ رونے رلانے کا ہے - رونا اس تہذیب کی بے بسی کی علامت ہے - بدر منیر عیش بائی (گانے والی طوائف) کو اپنا غم دور کرنے کے لیے بلاتی ہے اور اس کا گانا سن کر ع ''لگی رونے آنکھوں پہ دھر کر رومال -'' جنوں کے بادشاہ کا بیٹا نجم النسا کی بین سنتا ہے تو اس پر بھی یہی اثر ہوتا ہے :

بجاتی رہی بین وہ صبح تک ٭ یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک

نجم النسا جب فیروز شاہ کے باپ کے دربار میں بین بجاتی ہے تو وہاں بھی یہی اثر ہوتا ہے :

رواں و دواں کر دیا جان کو ٭ رلایا ہر اک جنّ و انسان کو

''رونا'' اس تہذیب کی مجہولیت ، بے بسی اور بے عملی کا اشارہ ہے - یہی اس تہذیب کا مزاج ہے اور یہی سحرالبیان کی کہانی کا مزاج ہے - سحرالبیان کی کہانی مختلف عناصر سے اپنے تار و پود بننے کے باوجود اسی لیے لئی ہے کہ یہ اس تہذیب کی روح کی حقیقی کہانی ہے جس کا تجربہ میر حسن نے کیا تھا - سحرالبیان اسی تجربے کا واقعاتی اظہار ہے جس سے یہ کہانی اپنے دور کی تہذیب کی کہانی بن گئی ہے - آئیے دیکھیں کہ میر حسن سحرالبیان کو اس تہذیب کی کہانی بنانے اور اس میں انسانی جذبات کے اظہار سے آفاقیت پیدا کرنے کے لیے کیا کیا جتن کرتے ہیں -

داستان کا آغاز ع ''کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ'' سے ہوتا ہے - یہ کہہ کر میر حسن اس بادشاہ کی سخاوت ، فرخندہ حالی ، فوج ، طاقت اور حسن انتظام کا ذکر کرتے ہوئے اس شہر کی ویسی ہی تصویر پیش کرتے ہیں جیسی میر مثنوی ''گلزار ارم'' میں فیض آباد کی تصویر میں نظر آتی ہے - شہر کے اس بیان سے بادشاہ کی فرخندہ حالی وغیرہ کا تاثر بھی گہرا ہو جاتا ہے - یہ اتنا بڑا بادشاہ اس لیے غمگین ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے - وزیر با تدبیر نجومیوں اور جوتشیوں کو بلاتے ہیں - میر حسن کہانی کو تیزی سے آگے نہیں بڑھاتے بلکہ نجومیوں کی تصویر سے اس تہذیب کے مزاج اور اس کے انداز فکر کو ابھارتے ہیں - جب وہ بیٹے کی پیدائش کا مژدہ سنا کر اور بارھویں سال بلندی

سے خطرے کا اظہار کر کے رخصت ہوتے ہیں اور اسی سال بادشاہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوتا ہے تو میر حسن ان تمام رسموں کو پیش کرتے ہیں جو اس زمانے میں مذہبی عقائد کا حصہ بن گئی تھیں ۔ بادشاہ دعا مانگتا ہے اور منت کے طور پر مسجد میں دیے جلاتا ہے ۔ شاہزادے کی پیدائش پر خواصیں اور خواجہ سرا نذریں گزرانتے ہیں ۔ بادشاہ انھیں خلعت و زر سے نوازتا ہے ۔ رسم کے مطابق بادشاہ جانماز بچھا کر نمازِ شکرانہ ادا کرتا ہے ، جشن کا اہتمام کرتا ہے اور خانِ سامان کو تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ نقیب نقار خانے میں خوشی کی نوبت بجاتے ہیں ۔ میر حسن نقیب ، نقار خانے اور نوبت ، شہنا نواز کی واقعاتی تصویروں سے مثنوی میں رنگ بھرتے ہیں اور ان تمام رسموں اور رونقوں کو بیان کرتے ہیں جو ولادت کے بعد انجام پاتی تھیں ۔ امیر و وزیر نذرانے لاتے ہیں ، بادشاہ انھیں خلعت و انعام دیتا ہے ۔ پیروں اور مشائخ کو گاؤں عطا کرتا ہے ۔ امیروں کو جاگیریں دیتا ہے ۔ لشکریوں میں زر اور وزیروں میں الماس و لعل و گوہر تقسیم کرتا ہے ۔ پیادوں کو گھوڑے اور خواصوں کو جوڑے دیتا ہے ۔ بھانڈوں ، بھگتیوں ، کنچنیوں اور ڈومنیوں وغیرہ کو ، جو خوشی کے گیت گانے آئے ہیں ، انعام و اکرام دیتا ہے ۔ میر حسن اس منظر کو پورے رنگ کے ساتھ اس طور پر ابھارتے ہیں کہ ایک جیتی جاگتی زندہ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ چھٹی نہانے تک یہ جشن جاری رہتا ہے ۔ شہزادہ بڑا ہوتا ہے تو اس کا دودھ بڑھایا جاتا ہے ۔ ہر موقع پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور میر حسن ان کو بیان کرتے جاتے ہیں ۔ شہزادے کے لیے خانہ باغ تعمیر کیا جاتا ہے ۔ میر حسن خانہ باغ کی خوبصورت بھرپور تصویر سامانِ آرائش کے بیان کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ایسا حقیقی اور مثالی خانہ باغ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے جہاں :

گلوں کا لبِ نہر پر جھومنا اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے کرنا خیابان پر نشے کا سا عالم گلستان پر
چمن آتشِ گل سے دہکا ہوا ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

باغ کی دیکھ بھال کرتی ہوئی مالنیں ، ادھر اُدھر پھرتی ہوئی ددا دائیاں ، مغلانیاں ، تکلف کے لباس پہنی ہوئی خواصیں ، لونڈیاں اور کنیزیں :

ادھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

قدرتی مناظر کے ساتھ ساتھ انسانی حسن بھی یہاں متحرک نظر آتا ہے ۔ میر حسن کا فن یہ ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق مرقعے بنا کر ان میں دلکش اور شوخ و شنگ رنگ بھر دیتے ہیں ۔ ان مرقعوں کو دیکھ کر مغل مصوری یاد

آ جاتی ہے ۔ میر حسن مغل مصوری ہی کی تکنیک استعمال کرتے ہیں ۔ باغ کے بیان میں وہ ہر ممکن خوبی شامل کر دیتے ہیں اور پھولوں کے حسن کے ساتھ اس میں زندہ و متحرک انسانوں کو شامل کرکے اسے ایک حقیقی آباد باغ بنا دیتے ہیں ۔ اس طرح خواب کو حقیقت بنا کر وہ سحر البیان کو ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں ۔ ساری کہانی شہزادے بے نظیر کے ارد گرد گھومتی ہے ۔ جب وہ مکتب کی عمر کو پہنچتا ہے تو معلم ، اتالیق ، منشی ، ادیب اور ہر فن کے اُستاد مقرر کیے جاتے ہیں اور شہزادہ چند سال میں علم معانی ، منطق ، بیان ، ادب ، منقول و معقول ، حکمت ، ہیئت ، ہندسہ ، نجوم ، صرف و نحو ، خوش نویسی ، موسیقی ، مصوری ، تیر اندازی ، پھکیتی اور تفنگ اندازی میں ماہر ہو جاتا ہے ۔ اس طرح میر حسن اس تہذیب میں تعلیم و تربیت کے پہلو کو بھی سمیٹ لیتے ہیں ۔ بارہ سال کا ہوتا ہے تو نہلا دھلا کر تیار کیا جاتا ہے ۔ میر حسن حمام میں شہزادے کو نہلانے کی تصویر کے ساتھ ان کیفیات کی تصویر بھی پیش کرتے ہیں جن سے شہزادہ گزرتا ہے ۔ یہ ایک نہایت خوبصورت اور دل آویز مرقع ہے ۔ نہلانے کے بعد اسے لباس خسروانہ پہنایا جاتا ہے تو میر حسن لباس اور آرائش کی تفصیلی تصویر بناتے ہیں ۔ جب جلوس روانہ ہوتا ہے تو اس کی سواریوں اور تماشائیوں کی بھرپور تصویر اُتارتے ہیں ۔ میر حسن ان سب تفصیلات کو کہانی کے ساتھ پیوست کرکے اپنے تخیل و شاعری سے ایسا دلچسپ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں اُکتاتا ۔ توازن ان سب مرقعوں کی جان ہے ۔ جہاں تفصیل کی ضرورت ہے وہاں تفصیل آتی ہے اور جہاں اشارے کی ضرورت ہے وہاں اشارے سے کام لیا جاتا ہے ۔ جلوس سے واپسی کے بعد شہزادہ چاندنی رات کی سیر کرتا ہے اور پھر پلنگ پر دراز ہو جاتا ہے ۔ یہاں پلنگ اور پلنگ سے متعلق سامان کی تصویر سامنے آتی ہے ۔ میر حسن کی ایک ایک چیز پر نظر رہتی ہے اور وہ تناسب ، ترتیب و ربط کے ساتھ انھیں مثنوی میں ایسے شامل کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا سحر میں آ جاتا ہے ۔ وہ محاکات سے نہ صرف خارجی مناظر کی تصویریں اُبھارتے ہیں بلکہ جگہ جگہ مختلف کیفیات کی تصویریں بھی اُجاگر کرتے جاتے ہیں ۔ مثلاً نہاتے ہوئے جھانویں سے گدگدی ہونے کی کیفیات :

زمرد کے لیے ہاتھ میں سنگ پا ‏ ‏ ‏ گیا خادموں نے جو آہنگ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گل نوبہار ‏ ‏ ‏ لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا ‏ ‏ ‏ اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا

ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے
اسی طرح وہ مناظر جب خواصوں کو، بادشاہ کو، ملکہ کو، اہلِ شہر کو شہزادے کے غائب ہونے کی اطلاع ملتی ہے یا ماہ رخ بے نظیر کو قید کر دیتی ہے اور بدر منیر اس کے فراق میں تڑپتی ہے۔ میر حسن نے ان کیفیات کو خوبصورتی سے ادا کیا ہے لیکن ڈرامائی نقطۂ نظر سے یہ جذبات کسی فرد کے جذبات معلوم نہیں ہوتے۔ ہجر کی جو جو صورتیں ممکن ہو سکتی ہیں میر حسن بدر منیر سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ ڈرامائی نقطۂ نظر سے ہمارے مثنوی نگار اور مرثیہ گو دونوں یہ نہیں جانتے تھے کہ جذبات ہر فرد کو الگ الگ انداز سے متاثر کرتے ہیں اور ان کا اثر قبول کرنے میں ہر فرد کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ میر حسن ایک فرد میں ان سب اثرات کو یکجا کر کے اسے مثالی شکل میں پیش کر دیتے ہیں اور اس طرح مغل مصوری کا فن میر حسن کے ہاں لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے۔ میر حسن کا فن مختلف مناظر کو مثنوی کا حصہ بنانے کے لیے تیز روشنی ڈالنے کا فن ہے۔ بے نظیر کو بدر منیر کا خانہ باغ نظر آتا ہے تو وہ اس خانہ باغ کی ایسی تصویر ابھارتے ہیں کہ پڑھنے والا اسی تصویر میں محو ہو کر رہ جاتا ہے۔ جب آگے بڑھتے ہیں تو پھر اس کے حسن و جمال کو نمایاں کرنے کے لیے بدر منیر پر تیز روشنی ڈالتے ہیں۔ پھر پڑھنے والے کو اس کے اور قریب لے جا کر اس کے لباس اور آرائش کی تفصیلات دکھا کر لباس کے ساتھ اس کے سراپا اور جسم کے ایک ایک حصے کو دکھاتے ہیں تا کہ یہ تصویر دلکش بن کر ذہن پر نقش ہو جائے۔ سحر البیان کے یہ سارے مرقعے مغل تصویروں کی طرح حسین و جمیل ہیں۔

سحر البیان کا قصہ آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر حسن جزئیات کے ساتھ اسے لے کر چلتے ہیں۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کا منفرد مرقع بن گئی ہے جو امراء کی تہذیب تھی اور عوام، کہاروں کی طرح، اس تہذیب کی پالکی کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے ہوئے تھے۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ ان کی بنائی ہوئی ایک تصویر دوسری تصویر سے الگ اور ممتاز ہے۔ پری بے نظیر کو کنویں میں قید کر دیتی ہے تو میر حسن کیفیتِ ہجر کو اس شدت سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ہجر کا مزا چکھنے لگتا ہے۔ لیکن بے نظیر کی کیفیتِ ہجر بدر منیر کی کیفیتِ ہجر سے مختلف ہے۔ اس مثنوی میں اس تہذیب کے کم و بیش سارے رسوم و رواج بیان میں آ گئے ہیں۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی شادی کے جزئیات

جس طرح پیش کیے ہیں ان سے شادی کے رسوم و رواج کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ غرض کہ سحر البیان میں ولادت سے لے کر شادی بیاہ تک، عشق و عاشقی سے لے کر ہجر و وصال تک کی ساری تصویریں کہانی کے تعلق سے اس طرح بیان ہوئی ہیں کہ ساری مثنوی ایک وحدت بن گئی ہے اور اسی وحدت میں اس مثنوی کی عظمت کا راز مضمر ہے۔ سحر البیان ایک مثنوی ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی منہ بولتی تصویر ہے جس نے مقامیت کے حدود سے بلند ہو کر آفاقیت کو چھو لیا ہے۔

مثنوی میں یوں تو چھوٹے بڑے، با نام و بے نام متعدد کردار آتے ہیں لیکن اصل کردار چھ ہیں — بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیر زادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کا بیٹا فیروز شاہ۔ ان میں سے بے نظیر، بدر منیر، نجم النسا اور فیروز شاہ وہ کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بادشاہ کا کردار ویسا ہی ایک کردار ہے جو ہر قصے کہانی میں ملتا ہے۔ وہ مثالی بادشاہ ہے جس سے رعیت بے پناہ محبت کرتی ہے۔ بادشاہ عیش پسند اور بے عمل ہے اور منجمد و سکونی تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہی صورت اس کہانی کے دوسرے بادشاہ مسعود شاہ کے ساتھ ہے۔ بادشاہ کی جو تصویر ''سحر البیان'' میں ابھرتی ہے اس میں وہ بے حوصلہ اور کمزور مزاج دکھائی دیتا ہے۔ بے نظیر غائب ہوتا ہے تو اس کا باپ (بادشاہ) عمل کے بجائے صبر و شکر کرکے کاروبارِ سلطنت سے غافل ہو کر بیٹھ رہتا ہے۔ اسی طرح مسعود شاہ کو جب بے نظیر شادی کا پیغام بھیجتا ہے اور انکار کی صورت میں حملہ کرنے کا ذکر کرتا ہے تو وہ اسے پی جاتا ہے اور پیغامِ شادی قبول کر لیتا ہے۔ بے عملی اور احساسِ کمزوری کی وجہ سے ''سمجھوتہ'' ان بادشاہوں کا عام رویہ ہے۔ ان دونوں بادشاہوں میں آصف الدولہ کے مزاج و دربار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اگر میر حسن سحرالبیان میں ''ایک بادشاہ'' کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ دیتے تو بھی کوئی فرق نہ پڑتا لیکن کہانی کی عمومیت یقیناً متاثر ہوتی۔ شہزادہ بے نظیر حسن و جمال کا پیکر ہے۔ خواصوں اور لونڈیوں کی صحبت میں پلتا ہے۔ ہر قسم کی تعلیم اسے دی جاتی ہے لیکن وہ بے حوصلہ اور بے عمل نوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے اور جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو وہ حوصلہ، عمل کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں اپنا مقدر بدلنے کی جرأت نہیں ہے۔ وہ مزاجاً عاشق نہیں معشوق ہے۔ ماہ رخ اسے اداس دیکھ کر کل کا گھوڑا دیتی ہے تو وہ سیر کرتے ہوئے اپنے گھر نہیں

جاتا بلکہ بے نظیر کے خانہ باغ میں جا اترتا ہے ۔ وہ نو عمر ہونے کے باوجود عمل وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ داد عیش دیتا ہے ۔ بدر منیر سے وہ دوسری ملاقات ہی میں فیض یاب ہو جاتا ہے ۔ عشق ، رومان اور وصل اسی دائرے میں اس کی زندگی گزرتی ہے ۔ بدر منیر بھی حسن و جمال کا پیکر ہے ۔ صبح سے شام تک سیر و تفریح میں مصروف رہتی ہے ۔ ہنسی ، کھیل تماشے ، موسیقی ، بناؤ سنگھار یہی اس کی زندگی ہے ۔ بے نظیر کی طرح اس پر بھی عشق اور احساس جسم حاوی ہے ۔ ناز و ادا اور عشوہ طرازیوں سے وہ بے نظیر کو لبھانے اور دام الفت میں گرفتار کرنے کے لیے وہی کچھ کرتی ہے جو ایک طوائف کرتی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طوائف بازار میں ہے اور بدر منیر محل میں ہے ۔ ہجر و فراق کی تڑپ اسے بھی عمل کی طرف نہیں لے جاتی ۔ وہ غم زدہ ہو کر رونے لگتی ہے اور خاموش چھپر کھٹ پر پڑ رہتی ہے یا عیش بائی (طوائف) کو بلا کر ، غم غلط کرنے کے لیے ، گانا سننے لگتی ہے ۔ وہ بے نظیر سے پہلی ہی ملاقات میں بے تکلف ہو جاتی ہے ۔ اسے شراب پلاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے خود بھی پیتی ہے ۔ اگر پہر کا گھنٹہ نہ بجتا تو وہ پہلے ہی دن بے نظیر سے ایک جان ہو جاتی لیکن دوسرے دن ، وہ دلھن کی طرح ، سج بن کر تیار ہوتی ہے اور اپنا جسم بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے اور روز یہی اس کا معمول رہتا ہے ۔ مذہب کے اخلاق قید و بند اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ۔ شاید اس دور کی اعلیٰ سوسائٹی کی عورت کا یہی کردار تھا ۔ بدر منیر کے کردار سے میر حسن اپنی کہانی کو سجاتے اور اس میں رنگ ضرور بھرتے ہیں لیکن کہانی کا عمل اس سے آگے نہیں بڑھتا ۔ یہ کردار چوکھٹے میں لگی ہوئی ایک تصویر کی طرح ہے ۔ ساری کہانی میں وزیر زادی نجم النساء کا کردار ہی ایک ایسا کردار ہے جس سے کہانی کا عمل آگے بڑھتا ہے ۔ اگر وہ جوگی کا روپ دھار کر جنگل کی راہ نہ لیتی تو اُدھر بے نظیر کنویں میں گھٹ کر مر جاتا اور ادھر بدر منیر آہیں بھرتی اور ہجر میں تڑپتی رہتی ۔ نجم النساء بھی بدر منیر کی طرح حسین و جمیل ہے مگر اس میں شرارت ، شوخی اور ہمت و حوصلہ بہت ہے ۔ بدر منیر اور نجم النساء کے کردار میں یہی بنیادی فرق ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی کا عمل نجم النساء ہی کا مرہون منت ہے ۔ وہی بدر منیر کو بے نظیر سے ملاتی ہے ۔ جب وہ خاموش بیٹھے رہتے ہیں تو انھیں پیالا پینے کی ترغیب دیتی ہے ۔ بدر منیر اسی کے کہنے سے دوسرے دن بناؤ سنگھار کرتی ہے ۔ وفاداری ، خلوص ، حوصلہ ، مقصد کی لگن اس کی

فطرت کا حصہ ہیں ۔ اس کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہے ۔ جب بدر منیر بے نظیر کو دیکھ کر ناز و ادا دکھلاتی دالان میں جا چھپتی ہے تو نجم النساء وہاں جاتی ہے اور ہنستے ہوئے کہتی ہے :

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں ترے ناز بے جا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

وہ شوخی و شرارت کے ساتھ چالاک اور سمجھ دار بھی ہے ۔ وہ جوگی بن کر اپنے مقصد سے ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوتی ۔ اپنے ناز و ادا سے فیروز شاہ کی آتشِ شوق کو بھڑکاتی ہے اور جب فیروز شاہ اس کے قدموں پر گر پڑتا ہے تو چترا کر اس سے پوچھتی ہے کہ کیا ع ''مرے بیٹھنے سے اذیت ہوئی'' اور جب فیروز شاہ اسے اپنی غلامی میں قبول کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ فوراً اپنا مقصد اس کے سامنے رکھ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تو میرا مطلب بر لائے تو شاید تیری مراد بھی بر آئے ۔ بدر منیر کی طرح وہ بھی شادی سے پہلے ہی فیروز شاہ کے ساتھ سو جاتی ہے اور اس کا ضمیر آواز نہیں دیتا ۔ بدر منیر اور بے نظیر کردار سے زیادہ مرقعے ہیں لیکن نجم النساء کا کردار واقعی ایک زندہ کردار ہے ۔ انسانی فطرت و نفسیات کی طرف میر حسن کی توجہ ضرور ہے جو انھیں دوسرے مثنوی نگاروں سے ممتاز کرتی ہے ۔ اس مثنوی میں انھوں نے ڈرامائی میں ترتیب نہیں دیے ہیں اور نہ کرداروں کا مکمل تاثر یا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ کام مثنوی کی روایت کے دائرے میں نہیں آتا لیکن نجم النساء کے کردار میں وہ فنِ قصہ گوئی کے نقطۂ نظر سے جدید دور کی طرف بڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ نجم النساء کا کردار سحرالبیان کا سب سے متحرک و بنیادی کردار ہے اور یہی اس مثنوی کی جان ہے ۔ ماہ رخ سوتے ہوئے شہزادے بے نظیر پر عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے اور کہانی میں حرکت پیدا کر دیتی ہے ۔ اس پر بھی جسم کی لذت حاوی ہے اور اس کا عشق بھی بے حوصلہ ہے ۔ جلاپا اس میں اتنا ہے کہ وہ یہ معلوم ہوتے ہی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہوگیا ہے ، اسے اندھے کنوئیں میں قید کر دیتی ہے اور بے حوصلہ اتنی ہے کہ فیروز شاہ کے اتنا کہنے پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد پر عاشق ہے ، اسے آزاد کر دیتی ہے ۔ فیروز شاہ بھی عاشق مزاج شہزادہ ہے جو انسان نہیں پری زاد ہے ۔ وہ نجم النساء کے عشق میں گرفتار ہو کر بے نظیر کو آزاد کراتا ہے اور کہانی کو ایک رخ دے کر انجام تک پہنچاتا ہے ۔

میر حسن نے سحرالبیان کی کہانی میں انسانی جذبات ، قدرتی مناظر ، حسین مرقعوں ، بزمِ نشاط اور عالمِ ہجر کے نقشوں ، تقریبات اور رسوم و رواج کو توازن سے ملا کر اپنے مخصوص اندازِ بیان میں سخن کا دریا بہایا ہے اور ایک ایسی تخلیق کو وجود بخشا ہے جو اُردو ادب میں اُس وقت بھی منفرد تھی اور آج بھی منفرد ہے ۔ ''سحرالبیان'' کا سحر اس کے بیان میں ہے ۔ جیسے ''باغ و بہار'' افسانوی نثر کی مثال قائم کرتی ہے اسی طرح افسانوی نظم سحرالبیان میں اپنے کمال پر نظر آتی ہے ۔ افسانے کا مقصد قصہ بیان کرنا ہوتا ہے اسی لیے اس میں ایسی زبان استعمال نہیں ہو سکتی جو قصے کے بجائے اپنی طرف توجہ مبذول کرا لے ۔ میر حسن اسی اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو قصے کو نکھارے اور اس کا حصہ بن کر آئے ۔ ان کے بیان میں تکلف و تصنع نہیں ہے ۔ ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو نظم میں استعمال ہونے کے با وصف نثر سے قریب ہے اور نثر سے قریب ہوتے ہوئے بھی اس میں شاعری موجود ہے ۔ میر حسن اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے لفظ و معنی کا ایسا ہی رشتہ قائم ہو جیسے روح اور قالب میں ہوتا ہے ۔ الفاظ کی ترتیب ایسی ہو کہ جس سے روانی اور بے ساختگی میں اضافہ ہو اور ذہن براہِ راست معنی تک پہنچ جائے ۔ الفاظ سے بیان میں ایسے رنگ بھرے جائیں جو فطری بھی ہوں اور دلکش بھی ۔ اس کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں ۔ ہر طبقے اور کردار کی زبان میں اس طبقے کا مخصوص لہجہ اور مزاج بھی موجود رہتا ہے ۔ رمال ، نجومی اور پنڈت کی زبان کا باریک فرق تک میر حسن کے پیش نظر رہتا ہے ۔ سادگی و پرکاری اس طرز کی جان ہے جس میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور موجوں کا اتار چڑھاؤ بھی ۔ طرزِ غزل کی بنیادی صنعت غنائیت ہے اور مثنوی کی بیانیہ ہے ۔ میر حسن اپنے طرز میں غنائیہ اور بیانیہ کو ملا کر ایک کر دیتے ہیں ۔ وہ خارجی مناظر میں داخلی کیفیات اور داخلی کیفیات میں خارجی عناصر کو ملا کر شیر و شکر کر دیتے ہیں جس سے ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جو سحرالبیان کے ساتھ مخصوص ہے ۔ وہ اپنے بیانیہ انداز میں تشبیہات و استعارات کو بھی استعمال کرتے ہیں ، صنائع بدائع کو بھی برتتے ہیں لیکن تشبیہات ، صنائع بدائع ، ایہام اور رعایتِ لفظی طرزِ بیان میں اس طور پر چھپ جاتے ہیں کہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ اثر آفرینی تشبیہ یا کسی صنعت کی وجہ سے ہے ۔ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے جہاں ضرورت پڑتی ہے ، میر حسن کئی کئی اشعار میں تشبیہات کا استعمال

کرتے ہیں ۔ مثلاً وہ منظر جب شہزادہ بے نظیر کو نہلایا جا رہا ہے ۔ یا کئی کئی اشعار میں حسنِ تعلیل ، تجنیس ، رعایت لفظی اور ایہام کا استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً وہ منظر جب خبر ملتی ہے کہ شاہزادہ بے نظیر غائب ہو گیا ہے ۔

فارسی و اردو شاعری کا ادراک مبالغہ آمیز ہے ۔ یہی ادراک ہماری روزمرہ کی عام گفتگو میں بھی شامل ہے ۔ میر حسن کے طرز میں بھی یہ مبالغہ آمیزی موجود ہے لیکن یہ روزمرہ کی بول چال کے عین مطابق ہے ۔ اسی لیے اس میں سادگی و روانی کا احساس رہتا ہے ۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو میر حسن نے مشکل اصطلاحات ، فارسی الفاظ و تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن مثنوی کو پڑھتے ہوئے ان میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور یہ میر حسن کے مخصوص طرز کا حصہ بن جاتی ہیں ۔ طرز کی اسی سادگی کی وجہ سے سحرالبیان کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر :

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن ۔۔۔ جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں ۔۔۔ گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

رکے جو کوئی اُس سے رک جائیے ۔۔۔ جُھکے آپ سے اس سے جھک جائیے

کیا ہو جب اپنا ہی جیوڑا نکل ۔۔۔ کہاں کی رباعی کہاں کی غزل

دو رنگی زمانے کی مشہور ہے ۔۔۔ کبھی سایہ ہے اور کبھی نور ہے

کٹی رات حرف و حکایات میں ۔۔۔ سحر ہو گئی بات کی بات میں

کسی پاس دولت یہ رہتی نہیں ۔۔۔ سدا ناؤ کاغذ کی بہتی نہیں

میر حسن کا یہ طرزِ بیان چونکہ عام بول چال کی زبان اور لہجے سے قریب ہے اس لیے مکالموں نے بھی اس طرز کے اثر کو بڑھایا ہے ۔ طرز بیان کی یہ بے ساختہ سادگی میر حسن نے شعوری طور پر کوشش و کاوش سے پیدا کی ہے جس میں اختصار نے اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔

پوری مثنوی میں ہر حصہ توازن کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہے لیکن دو مقام ایسے آتے ہیں جہاں میر حسن کا قلم ایک جگہ[66] عاجز اور دوسری جگہ[67] تھکا ہوا نظر آتا ہے ۔ ایک اُس وقت جب پہلی بار بے نظیر اور بدر منیر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ شہزادی اس کا اظہار نہیں کرتی اور بے نظیر کو وہیں چھوڑ کر کمر اور چوٹی کا عالم دکھا کر وہاں سے دالان میں چلی جاتی ہے ۔ میر حسن جاتی ہوئی بدر منیر کی تصویر اور اس کے تاثرات پیش کرنا چاہتے ہیں اور تقریباً بیس شعر لکھتے ہیں لیکن وہ اس عالم کو بیان نہیں کر پاتے ۔ یہ اشعار نہ صرف مثنوی کے تناسب

کو بگاڑتے ہیں بلکہ مثنوی کی روانی کو بھی متاثر کرتے ہیں ۔ خود میر حسن کو بھی اس عجز بیان کا احساس ہے جس کا اعتراف وہ ان اشعار میں کرتے ہیں :

دیا شعر کو گرچہ ہر بار طول ٭ و لیکن یہ ہو عرض میری قبول
بہت موشگافی جو کی میں نے یاں ٭ گھٹانے کی جاگہ نہ تھی درمیاں
تس اوپر جو پوری نہ بیٹھی مثال ٭ ہوئی ہے مری فکر مجھ پر وبال

دوسری جگہ اُس مقام پر ان کا قلم تھمّا ہوا نظر آتا ہے جہاں بے نظیر و بدر منیر اور فیروز شاہ و نجم النساء کی شادی کا بیان ہے ۔ یہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ جلدی سے اس مثنوی کو ختم کر دینا چاہتے ہیں ۔

آج کی زبان کے اعتبار سے اس مثنوی میں بعض متروک الفاظ بھی ملتے ہیں جیسے ''قہاقے کہیں اور کالیاں کہیں'' ۔ بعض مصرعوں میں جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی ملتا ہے جو میر و سودا کے ہاں بھی ہے اور داغ کے ہاں بھی جیسے ''ادھر اور ادھر آتیاں جاتیاں ۔'' میر و سودا کی طرح میر حسن نے بھی کہیں کہیں علامتِ فاعل ''نے'' کو ترک کر دیا ہے جیسے ''رو دھو کے میں رات کاٹی تمام'' یا ''ان کے'' کے بجائے ''انھوں کے'' استعمال کیا جیسے ''الھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن'' لیکن میر حسن کے ہاں ایسے متروکات کا استعمال میر و سودا کے مقابلے میں بہت کم ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرحسن تک آتے آتے زبان منجھ کر اور صاف ہو گئی ہے ۔ عام طور پر اس مثنوی کی زبان وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنی مثنوی ''توشۂ آخرت''[۶۸] (۱۲۱۲ھ/ ۹۸ - ۱۷۹۷ع) میں سحرالبیان پر لفظی و معنوی اعتراضات کیے تھے لیکن یہ ویسے ہی اعتراض ہیں جیسے انشا نے سحرالبیان کی بحر پر اعتراض کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ میر حسن کی زبان کا تعلق بول چال کی زبان سے ہے اس لیے جب میر حسن ع ''ہمیشہ سے ہے اور رہے گا ہمیش'' میں ''ہمیش'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور شفیق اس پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ ہم نے ہمیش نہیں سنا تو انھیں یہ معلوم نہیں ہے کہ شمالی ہند کی بول چال کی زبان میں یہ لفظ آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے ۔ کسی لفظ کا عام رواج اس کے استعمال کی سند ہے ۔ میر نے بھی اسی کو معیار بنایا تھا ۔

الطاف حسین حالی نے سحرالبیان کے قصے میں دیو پری کے استعمال کو اس کا نقص بتایا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کے تسلط کے بعد ہمارے ملک کے ادیب و نقاد مافوق الفطرت عناصر سے خوف زدہ ہوگئے تھے ۔ مغرب کی ساری زبانوں میں اور خود انگریزی میں دیو پری کے قصے کبھی قابلِ اعتراض

نہیں رہے ۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مافوق الفطرت عناصر مغرب کے ادب میں استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن ان کا استعمال اس طور پر ہوا ہے کہ جس سے بے اعتقادی کے بجائے ان پر یقین کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے ۔ میر حسن کے ہاں بھی جنوں ، پریوں اور آدمیوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے ، اسی لیے وہ کسی طرح سے بے آہنگ اور غیر فطری معلوم نہیں ہوتے ۔ سحرالبیان میں پری ماہ رخ ، پریزاد فیروز شاہ ، بے نظیر ، بدر منیر اور نجم النساء سب رومانی دنیا کے ایک سے لوگ نظر آتے ہیں ۔ ساری فضا طلسماتی ہے ۔ جدید اشاریت میں جو مافوق الفطرت چیزیں لائی جاتی ہیں ، سحرالبیان میں وہ نہیں ہیں ۔ اس دور کے لوگ ان سب چیزوں پر یقین رکھتے تھے ۔ میر حسن کا مقصد کوئی نظریۂ حیات پیش کرنا نہیں تھا ۔ انھوں نے جو رومانی دنیا تخلیق کی ہے وہ انسانی تخیل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اور خود ایک زندہ چیز بن جاتی ہے ۔ یہ ایک فرد اور ایک دور کا رنگین خواب ہے جسے اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ اس کا اثر کبھی ختم نہیں ہوگا ۔

میر حسن کی اس مثنوی نے آنے والے دور کی شاعری کو متاثر کیا ۔ میر انیس کے مرثیوں پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ مثنوی گلزار نسیم ، مزاج و طرز کے اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود ، سحرالبیان کے زیر اثر ہی وجود میں آئی ۔ سحرالبیان جیسے ہی سامنے آئی عوام و خواص میں مقبول ہوگئی ۔ جعفر علی حسرت نے ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیان طوطی نامہ لکھا جس پر سحرالبیان کا اثر واضح ہے ۔ اصغر علی مروت نے سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی ۔[۶۹] رنگین نے ''مثنوی دلپذیر'' کے نام سے ۱۲۱۳ھ (۹۸ - ۱۷۹۹ع) میں سحرالبیان کا جواب لکھا اور میر حسن کی طرح مصحفی ، انشا اور جرأت سے اپنی مثنوی کی تاریخیں لکھوائیں ۔ ان دونوں مثنویوں پر سحرالبیان کے اثرات واضح ہیں ۔ لچھمی نرائن نے بھی سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی اور 'سببِ نظم' میں اس کے معنی و بیان پر اعتراض کیے ۔ شیر علی افسوس نے آصف الدولہ کے ''جشنِ ہولی'' پر جو مثنوی لکھی اس پر سحرالبیان کی بحر ، تکنیک اور انداز کا واضح اثر ہے ۔ میر حسن کے ایک اور معاصر مہدی علی عاشق نے ''خاور نامہ'' کے نام سے ۱۲۰۳ھ (۸۹ - ۱۷۸۸ع) میں ایک مثنوی لکھی جس پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کردار ذرا بدلے ہوئے پلاٹ کے ساتھ (سعادت خاں) رنگین کے قصۂ دلپذیر (۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) میں دکھائی دیتے ہیں اور اس کے بعد

بھی کردار مہر طلعت ، انجمن آرا ، شہ پال جادوگرنی ، پیر مدد ، شاہ فیروز بخت وغیرہ رجب علی بیگ سرور کے ''فسانہ عجائب'' (۱۲۴۰ھ/۲۵-۱۸۲۴ع) میں نظر آتے ہیں ۔ لیکن خاور نامہ میں وہ اختصار و ایجاز ، وہ تناسب و ترتیب نہیں ہے جو سحرالبیان کا جوہر ہے ۔ مرزا محمد تقی ہوس (م ۱۲۵۱ھ/ ۳۶ - ۱۸۳۵ع) نے مثنوی گل و صنوبر لکھی ۔ اس مثنوی پر بھی سحرالبیان اور گلزار ارم کے اثرات واضح ہیں ۔[۷۱] ''لذتِ عشق'' کے نام سے مرزا شوق کے بھانجے آغا حسن نظم نے ایک مثنوی لکھی جو سحرالبیان کا چربہ ہے ۔ میر انیس کے شاگرد سید ولایت علی فردوسی نے مثنوی 'باغِ فردوس' میں سحرالبیان اور گلزار نسیم کی خصوصیات کو ملانے کی کوشش کی ہے ۔ اس کی ''بحر گلزار نسیم کی ، لکھنوی رعایتِ لفظی بھی وہی ، کہانی فسانۂ عجائب سے مستعار ہے ۔ زبان اور محاکات سحرالبیان کے ہیں ۔''[۷۲] مومن خاں مومن کی مثنوی پر بھی سحرالبیان کا اثر واضح ہے ۔ گلکرالسٹ کی فرمائش پر میر بہادر علی حسینی نے سحرالبیان کو ۱۸۰۲ع میں ''نثر بے نظیر'' کے نام سے اُردو نثر میں لکھا ۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ سی ۔ ڈبلو ۔ باؤڈلرپیل نے کیا جو ۱۸۷۱ع میں کلکتہ سے شائع ہوا ۔[۷۳] اس کے بعد ایم ۔ ایچ کورٹ کا انگریزی ترجمہ ۱۸۸۹ع میں اور ڈرینکنگ کا ترجمہ ۱۹۰۱ع میں کلکتہ سے شائع ہوئے ۔[۷۴] نسروان جی مہروان جی آرام نے ۱۸۷۲ع میں ، رونق بنارسی نے ۱۸۷۹ع میں ، منشی فقیر محمد تیغ نے ۱۸۸۱ع میں ، ظریف نے بھی اسی زمانے میں اور حافظ محمد عبداللہ فتح پوری نے ۱۸۸۹ع میں سحرالبیان کو ڈرامے کی شکل دی ۔[۷۵] ان سب سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ میر حسن نے مثنوی کی ایک ایسی روایت کو جنم دیا جس کے اثرات اُردو ادب پر گہرے پڑے ۔ سحرالبیان کے فن میں جادو کا سا اثر ہے ۔ یہ رنگ اپنی آفاقیت کی وجہ سے آج بھی جدید زمانے کے رجحانات و مذاق سے قریب تر ہے ۔ میر حسن ۲۱۷۹ اشعار کی اس مثنوی سے اُردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ و باقی رہیں گے ۔ اگلے باب میں ہم اس دور کے چند دوسرے قابلِ ذکر شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔ اٹھارویں صدی اب اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے ۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۲۔ ایضاً : ص ۵۷ ۔

۳- ۴- دیباچہ دیوان حسن : میر حسن ، ص ۲۳۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم ، لندن۔
۵- ایضاً۔
۶- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۰۲ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۷- مثنویات میر حسن : (دیباچہ) شیر علی افسوس ، ص ۱۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع -
۸- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۳ - ۵۴ -
۹- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۱۰- رام بابو سکسینہ نے تاریخ ادب اُردو میں ، مرزا علی حسن مرتب غزلیات حسن ، عبدالباری آسی ، حسرت موہانی اور احمد اللہ قادری مرتب رموز العارفین وغیرہ نے سال ولادت ۱۱۴۰ھ دیا ہے۔
۱۱- محمود فاروق مصنف میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا نے یہی سال ولادت دیا ہے -
۱۲- میر ضاحک دہلوی : مضمون از قاضی عبدالودود ، مطبوعہ طنز و ظرافت نمبر ، ص ۱۲۶ ، علی گڑھ میگزین ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ۔
۱۳- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۴۷ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ع -
۱۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۴ ، لاہور ۱۹۵۹ع -
۱۵- ۱۶- کلیات میر حسن : دیباچہ میر حسن ، ص ۲۴۲ - ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ۔
۱۷- داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، مقدمہ ص ۱۸ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -
۱۸- این اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ولیم ٹامس بیل ، ص ۳۴۱ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -
۱۹- چہار گلزار شجاعی : ہرچرن داس (قلمی) نیشنل لائبریری کلکتہ ، ذخیرہ جادو ناتھ سرکار ، بحوالہ میر حسن — حیات اور ادبی خدمات ، از ڈاکٹر فضل حق ، ص ۹۵ ، دہلی ۱۹۷۵ع -
۲۰- مفتاح التواریخ : ص ۳۳۵ ، مطبع نولکشور ، کانپور ۱۸۶۷ع -

۲۱- این اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ص ۳۸۶ -

۲۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۳ -

۲۳- دیباچہ دیوان میر حسن : ص ۲۴۲ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ -

۲۴- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۳ ، مطبوعہ ''معاصر'' دائرہ ادب پٹنہ -

۲۵- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۷ - ۱۸ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع -

۲۶- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، نسخہ ۱۱۸۸ھ ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۱۷۲ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -

۲۷- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۲۴۳ -

۲۸- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۶ -

۲۹- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۱۴ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۳۰- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۴ -

۳۱- ۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ۶۹ -

۳۳- ریاض الفصحاء : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۰۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع -

۳۴- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) : مرتّبہ مشفق خواجہ ، ص ۴۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۴ -

۳۶- اے کیٹالاگ اوف عریبک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس ، ص ۹۰۹ کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۳۷- کلیاتِ میر حسن : مقدمہ ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن -

۳۸- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتّبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، اُردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ع -

۳۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتّبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۴۰- پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے مطالعے میں میر حسن کا جو قلمی نسخہ رہا اس میں دس شعر اس سرخی کے تحت درج ہیں —— ''فرد و اشعار

متفرقہ کہ در آتش سوختہ بودند ازاں جملہ بیاد آمد نوشتہ شد'' ــــ اسلاف میر انیس : مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۲ ، کتاب نگر ، لکھنؤ ۱۹۷۰ع -

۴۱- تذکرہ شعرائے ہندی : مقدمہ ص ۲۰ -

۴۲- اس بحث کے لیے دیکھیے دستور الفصاحت : مرتّبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۶۴ — ۶۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۴۳- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۲۸ — ۱۳۵ -

۴۴- ایضاً : ص ۱۳۹ -

۴۵- ایضاً : ص ۱۱۴ -

۴۶- ایضاً : ص ۲۰۸ -

۴۷- نکات الشعرا : ص ۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۴۸- مخزن نکات : ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۴۹- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۷۶ - ۱۷۷ -

۵۰- ایضاً : ص ۱۵۰ -

۵۱- ایضاً : ص ۱۳۸ -

۵۲- ایضاً : ص ۱۰۲ — ۱۰۳ -

۵۳- کلیات میر حسن : ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن -

۵۴- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتّبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۱ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۵۵- مثنویات حسن : جلد اول ، مرتّبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع - اس مجموعے میں سحرالبیان کے علاوہ باقی دوسری گیارہ مثنویاں شامل ہیں -

۵۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۴ -

۵۷- اُردو کی تین مثنویاں : ڈاکٹر خان رشید ، ص ۲۸ ، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ع -

۵۸- اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۰۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ع -

۵۹- مثنوی مہر و ماہ : جمالی دہلوی ، مرتّبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۰۱ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ، ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۶۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۹۱ -

۶۱- ایضاً : ص ۳۹۲ -

۶۲- اُردو کی تین مثنویاں : ص ۲۹ -

۶۳- ایضاً : ص ۳۰ -
۶۴- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۱۸ — ۱۲۰ -
۶۵- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا : ص ۲۳۰ ، الناظر پریس لکھنؤ ، ۱۹۱۶ع -
۶۶- مثنویات میر حسن : ص ۶۱ - ۶۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۴ع -
۶۷- ایضاً : ص ۱۲۶ — ۱۳۱ -
۶۸- شفیق اورنگ آبادی کی ایک نایاب مثنوی : افسر صدیقی امروہوی ، ص ۴۷ — ۶۳ ، ماہنامہ قومی زبان ، کراچی ، اگست ۱۹۶۸ع -
۶۹- مجموعۂ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۷۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۵۳۸ -
۷۱- لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ڈاکٹر سید سلیمان حسین ، ص ۱۹ اور ص ۳۳ — ۳۷ ، لکھنؤ ۱۹۷۳ع -
۷۲- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۵۵۵ -
۷۳- اُردو مثنویاں : ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ، ص ۲۱۶ ، مکتبۂ جامعہ ، دہلی ۱۹۶۲ع -
۷۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۳۳۴ -
۷۵- آرام کے ڈرامے : مرتبہ امتیاز علی تاج (جلد دوم) ، ص ۷ - ۸ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۱۹ ''اصل این ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی از شاہجہان آباد است ۔''

ص ۸۱۹ ''این عاجز سخن را سررشتۂ شاعری اجدادی است نہ امروزی ۔''

ص ۸۲۰ ''در عشرہ محرم رحلت اوست عمرش از شصت متجاوز خواہد بود ۔''

ص ۸۲۰ ''غرض چون از گردش روزگار بہ لکھنؤ رسیدم رباعی گفتم بزبان فارسی کہ شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ از زبان حضرت قبلہ گاہی ایدّ اللہ عاطفتہ شنیدہ بحق این عاصی دعائے فرمود و شاید این نتیجہ دعائے آن بزرگ عالی قدر باشد کہ توفیق سخن یافتم ۔''

ص ۸۲۱ ''چہارم میر محمد تقی ، ہمشیرہ زادۂ شیخ سراج الدین علی خان آرزو کہ سراجِ محفلِ شعرا بود از صرصر زمانہ خاموش گردیدہ نور اللہ مرقدہ ، کہ تخلص میر دارند ۔''

ص ۸۲۱ ''آرزو بہ ہمراہ سالار جنگ برادر نجم الدولہ در سال ۱۱۶۸ھ بہ لکھنؤ رسید و در این شہر از نواب شجاع الدولہ حقوق دریافت کرد ۔''

ص ۸۲۱ ''تاریخ بیست و دوم ذی الحجہ سنہ مذکور در بلدۂ لکھنؤ تعلقہ نواب صفدر جنگ رسید و در حویلی راجہ نول رائے قیام ورزیدہ ۔ چون خبرِ بیماریِ نواب صفدر جنگ بہادر در راہ مشہور شدہ بود و از رسیدن لکھنؤ بعد از دو روز از بنگلہ فیض آباد کہ متصل اودہ ست در لکھنؤ شائع شد کہ نواب صفدر جنگ بہادر از عالمِ فانی بہ عالمِ جاودانی رحلت نمود ۔''

ص ۸۲۳ ''وقتے کہ غزلِ خود را پیش اوشان می خوانم از راہ شفقت گاہ و بیگاہ اگر غلطی احیاناً می‌افتد خبردار می کند ۔ حق تعالیٰ بسیار سلامت دارد ۔''

ص ۸۲۳ ''طرز سخن ایشان گاہی از من سرانجام نہ شد ۔''

ص ۸۲۶ ''فقیر درین مدت قریب ہفت ہشت ہزار بیت گفتہ باشد و یک ترکیب بند و یک رموز العارفین گفتہ است کہ مقبول دلہا و مشہور شدہ است ۔''

ص ۸۲۹ ''احوال این بزرگوار در تذکرۂ فارسی مسطور است ۔''

ص ۸۲۹ ''احوال او در تذکرہ خان آرزو مسطور است ۔''

ص ۸۳۱ ''خوش ہم عریانی ناموزون ست چرا کہ میم با را چنان چسپیدہ است کہ عین چون چشمِ غزال از میان رم کردہ است و این سخت عیب است ۔''

ص ۸۳۱ ''در قصیدہ و ہجو یدِ بیضا دارد ۔''

ص ۸۳۱ ''از غزلیات کہ بسیار بہ انداز و طرز ازو می تراود بلکہ گرم بازاری او ہمین است ۔''

ص ۸۳۱-۳۲ ''باوجود این زور و قوت شاعری نمک در کلام نیافتہ بنابرین اشعارش اشتہار نیافت ۔''

ص ۸۳۲ ''ہوچ و بے معنی و ناموزون می گوید ۔''

ص ۸۳۲ ”فکرش سرسری است ۔“

ص ۸۳۲ ”اگرچہ ریختہ در دکن است چون ازانجا یک شاعرِ مربوط بر نخواستہ لہٰذا شروع بنام آنہا نکردہ ۔“

ص ۸۳۲ ”ہرچند اکثر الفاظ غیر مانوس . . . مستعمل ایشان است لیکن چون موافق زبان دکھن راست درست است ۔“

ص ۸۳۲ ”چون بنیاد ریختہ اول از زبان دکن است بنابرین صاحبِ سخنانِ این فن و معنی شناسانِ مغزِ سخن طرز زبان ہر دیار را معیوب نمی دانند و پیروی معانی می کنند ۔“

ص ۸۳۲ ”این نہ دانست کہ در نظر صورت شناسان معنی متبنی و فرزند پوشیدہ نہ می ماند ۔ مثل ہندی مشہور است ۔“

ص ۸۴۴ ”رموز العارفین گفتہ است کہ مقبولِ دلہا گردیدہ ، مشہور شدہ است ۔“

ص ۸۵۸ ”مثنویِ او (فضائل علی خان) بسیار مشہور است . . . بسے ’دریائے معانی درو سفتہ . . . قریب پانصد بیت گفتہ است ۔“

ص ۸۵۸ ”میر حسن مرحوم ریختہ گو قصہ“ بے نظیر و بدر منیر را در ہمین وزن موزون کردہ است ۔“

● ● ●

آٹھواں باب

دوسرے شعرا

دہلی کے جن شاعروں نے لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کی ترجمانی کے لیے ، اُردو شاعری کو ایک نیا طرز دے کر لکھنؤ کے نئے شعرا کو راستہ دکھایا ان میں میر سوز کے علاوہ جعفر علی حسرت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت کی وجہ بھی یہی تھی۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ''اس شہر کے اکثر نئے لکھنے والے اس کے شاگرد ہیں۔"[١] حسرت کے کلیات میں دہلوی روایت ، لکھنوی تہذیب کے نئے رجحانات کے سامنے سپر ڈالتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ آج کلامِ حسرت میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی لیکن اگر آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ذہن سے نکال کر کلیاتِ حسرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں ایک نیا پن دکھائی دیتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کے ہاں میر ، سودا اور درد کی روایت کا رنگ بدل رہا ہے۔ یہ رنگ پورے طور پر حسرت کے ہاں بدلتا نہیں ہے لیکن تبدیلی کا واضح احساس دلاتا ہے۔ حسرت اور سوز اپنے رنگِ سخن سے معاملہ بندی کی شاعری کو ابھارتے ہیں جسے حسرت کے شاگرد قلندر بخش جرأت آگے بڑھا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں۔ جرأت کو لوگ یاد رکھتے ہیں اور حسرت و سوز کو بھول جاتے ہیں۔ شاعری کے عام قاری کے لیے تو یہ بات اہم ہے کہ کون سا رنگ کس شاعر کے ہاں ابھرا اور اس کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا لیکن ادب کے مؤرخ کے لیے یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ رنگ کن کن رنگوں سے مل کر بنا ہے اور کس طرح نکھرتا ہوا کس شاعر کے ہاں مکمل ہوا ہے۔ سوز کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ حسرت نے بھی یہی کام کیا اور اسی لیے انھیں ایک رجحان بنانے والے کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی شاعری کا ست نئی نسل کے شعرا پی چکے ہیں لیکن بچے کو دودھ پلانے والی ماں یا دایہ کی اہمیت دودھ پینے والے کے لیے ہمیشہ رہتی ہے۔

جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/ ۹۲ - ۱۷۹۱ع) دلی میں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے ۔ ان کے والد ابوالخیر عطار تھے ۔[۲] احمد شاہ ابدالی نے ، اپنی شکست کا بدلہ لینے کے لیے ، ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع میں دلی پر حملہ کرکے جب اسے تہ و بالا کیا تو وہاں کے باشندے ایک بار پھر اپنا گھر در چھوڑ کر ہجرت کرنے لگے ۔ ''کلیاتِ حسرت'' میں ایک مخمس ''در احوالِ شاہ جہاں آباد'' ملتا ہے جس میں ابدالی کے حملے اور دہلی کی تباہی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اس مخمس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت اس سانحہ کے عینی شاہد تھے ۔ مخمس میں ان کے دل کی آواز اور روح کا کرب شامل ہے ۔ اسی زمانے میں وہ اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ پہنچے جہاں اکبری دروازے کے متصل ان کے والد نے عطار کی دوکان کھول لی ۔[۳] اس وقت اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا اور شجاع الدولہ کی وزارت قائم تھی ۔ جعفر علی حسرت کب پیدا ہوئے ، اس کا تعین مشکل ہے ۔ کسی نے قرائن سے ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ع ان کا سالِ ولادت مقرر کیا ہے ۔[۴] کسی نے ۱۱۵۵ھ/ ۴۳ - ۱۷۴۲ع کے لگ بھگ مقرر کیا ہے[۵] اور کسی نے ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع مقرر کیا ہے ۔[۶] ۱۱۴۷ھ اس لیے زیادہ قرینِ قیاس ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے حملے اور مخمس ''در احوالِ شاہ جہاں آباد'' لکھتے وقت حسرت کی عمر تقریباً ۲۳ سال قیاس کی جا سکتی ہے ۔

دہلی میں رواجِ زمانہ کے مطابق حسرت نے علومِ مروجہ حاصل کیے ۔ علمِ عروض و قوافی مرزا فاخر مکین (م محرم ۱۲۲۱ھ/ اپریل ۱۸۰۶ع) سے پڑھے ۔[۸] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ وہ ''تمام علومِ میں صاحبِ فضل و کمال ہے خاص طور پر حکمت اور فنِ شاعری میں ۔''[۹] ان کے کلیات کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے ۔ دیوانِ اول کی پہلی غزل کے چار مصرعے ہی عربی میں ہیں ۔ بچپن سے ریختہ گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی ۔[۱۰] دہلی میں رائے سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد ہوئے لیکن جب لکھنؤ میں ان کی شاعری کا ڈنکا بجا تو ان کی شاگردی سے منحرف ہوگئے ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ''مدت تک رائے سرب سنگھ سے اصلاح لی ہے مگر اب منحرف ہے ۔''[۱۱] تذکرہ ''نکات الشعرا'' ، ''ریختہ گویاں'' اور ''مخزنِ نکات'' میں ، میر حسن کی طرح ، جعفر علی حسرت کا بھی کوئی ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی شہرت لکھنؤ جا کر ہوئی ۔ ۱۱۷۹ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ع) میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے گئے ۔

اس وقت تک حسرت شاعر کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے اور عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے ۔ کچھ عرصے بعد حسرت بھی لکھنؤ سے فیض آباد آ گئے اور اکیاون اشعار کا ایک قصیدہ ، جو ان کے کلیات میں موجود ہے ، شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں فیض آباد آنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے :

دل میں حسرت مرے ایک عمر سے تھی سو بارے
شکر اللہ کہ اب مجھ کو یہاں لایا فلک

اس وقت تک سودا فرخ آباد سے فیض آباد نہیں پہنچے تھے ۔ شجاع الدولہ سے حسرت کے متوسل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا ۔ اس زمانے میں حسن علی خاں یاس ، جو نوابِ عالیہ کے متوسلانِ قریبہ میں سے تھے ، حسرت سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔[۱۲] شجاع الدولہ کی وفات کے بعد جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنا لیا تو حسرت بھی لکھنؤ آ گئے اور آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ۔ یہاں بھی وہ آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ نہیں ہوئے بلکہ نواب محبت خاں محبت ہی سے بحیثیت استاد منسلک رہے ۔ آصف الدولہ کے ہاں سے ، پابندی کے ساتھ ، وظیفہ نہ ملنے پر جب محبت خاں محبت داد رسی کے لیے کلکتہ گئے تو حسرت نے ایک قصیدہ لکھا جس میں محبت خاں سے اپنی عقیدت و محبت اور دوری و مہجوری کو موضوعِ سخن بنایا ۔ یہ قصیدہ بھی کلیاتِ حسرت میں موجود ہے ۔ ۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع میں مرزا جہاندار شاہ لکھنؤ آئے اور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ع کے آخر میں بنارس چلے گئے تو کچھ مدت حسرت جہاندار شاہ کے بھی ملازم رہے ۔[۱۳] لیکن اسی اثناء میں حسرت کے والد کی وفات ہوگئی اور وہ مرزا جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ کر والد کی دوکان پر آ بیٹھے جہاں کسی بزرگ کی صحبت کا یہ اثر ہوا کہ انھوں نے لباسِ دنیا ترک کرکے گوشہ نشینی اختیار کر لی ۔[۱۴] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ مرشد نے ان کا نام مقصود علی رکھ دیا تھا اور درویشی اختیار کرنے کا واقعہ مرنے سے چار سال قبل پیش آیا ۔[۱۵] حسرت کی وفات ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں ہوئی ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ع میں انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کی ۔ حسرت کی وفات پر ان کے شاگردِ رشید قلندر بخش جرأت نے دو رباعیاں لکھیں جن سے سالِ وفات

۱۲۰۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ف

۱۱۸۵ھ (۷۲-۱۷۷۱ء) کے لگ بھگ جب سودا فرخ آباد سے فیض آباد آئے تو حسرت کی شاعری و استادی کی ہر طرف دھوم تھی ۔ ان کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے اور اتنی تعداد میں تھے کہ حسرت خود بھی ان کو نہیں پہچانتے تھے ۔[16] سودا کے آنے ہی جب حسرت کی شاعری اور مقبولیت کا سورج گہنانے لگا تو انھوں نے سودا کے کلام پر اعتراضات شروع کیے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''طنطنۂ شاعری اور معلوماتِ فن کی وجہ سے ، جو اسے حاصل ہے ، سلطان الشعرا سے بھی مقابلہ کرنا چاہتا ہے ۔''[17] سعادت خان ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''جب دُور دور مرزا رفیع السودا چہار دانگِ ہند میں بلند اور کمر شکنِ ہر خود پسند ہوا اس نے بازار کو اپنے ٹھنڈا دیکھا اور مرزا رفیع پر پست حوصلگی سے معترض ہونے لگا ۔''[18] اسی زمانے میں سودا نے شجاع الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے اس شعر پر :

نورِ خورشید ہو شب گھر سے فلک کے زائل
نورِ معنی سے مری بیت کے ، ہے دُور زوال

حسرت نے یہ اعتراض کیا کہ ''نور خورشید کا شب کو زائل نہیں ہوتا ۔''[19] جب بات بہت بڑھی تو نواب تفضل حسین خاں علامہ حکم بنے اور حسرت و سودا نے اپنے اپنے دلائل ان کے سامنے پیش کیے ۔ نواب نے دلائل سن کر فیصلہ سودا

ف ۔ دونوں قطعوں سے مختلف سنہ برآمد ہوتے ہیں ۔ ایک قطعے کے اس مصرع ''می گفت کہ خسرو زمین مرد'' کے آخری تین لفظوں سے ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں ۔ اگر ''خسرو زمن مرد'' پڑھا جائے تو ۱۲۰۷ھ بنتے ہیں ۔ (کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۲۴ ، نیپلز ، اطالیہ ۱۹۷۱ء) لیکن اس قطعے کے پیشِ نظر جس سے ۱۲۰۶ھ برآمد ہوتے ہیں (دیکھیے کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱) یہ قطعہ ناقابلِ اعتبار ہو جاتا ہے ۔ مشفق خواجہ نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''۱۲۰۶ھ کے حق میں اتنے قوی دلائل ہیں کہ اس قطعے کو نظرانداز کیا جا سکتا ہے ۔'' (اُردو نامہ کراچی ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۳۸) ۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (تین تذکرے : ص ۹۷) میں لکھا ہے کہ ''عرصہ دوازدہ سال می شود کہ از قضائے الہٰی انتقال فرمودہ ، چنانچہ رباعی میاں جرأت صاحب بماتم ایں بزرگ وار ہماں زمان گفتہ بودند ۔'' مجمع الانتخاب ۱۲۱۸ھ میں مکمل ہوا اور اس سے بھی ۱۲۰۶ھ میں حسرت کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے ۔ (ج - ج)

کے حق میں دیا اور کہا کہ ''نور خورشید کا زائل ہونا تاریکی شب سے ظاہر اور ثابت اور فروغ کوکب اس پر حجت ہے ۔''[۲۰] اس سے تعلقات میں اور گرہ پڑ گئی اور حسرت نے جب ''قصیدہ در مدح امام علی موسی رضا'' لکھا تو اس میں بھی سودا پر اعتراض کرتے ہوئے اسی بات کو دہرایا ۔ اس قصیدے میں سودا کے علاوہ نواب تفضل حسین خاں کے فیصلے کی طرف بھی واضح اشارے موجود ہیں ۔[۲۱] سودا نے حضرت علی موسی رضا کی مدح میں قصیدہ لکھتے ہوئے حسرت اور ان کے استاد مرزا فاخر مکین پر بغیر نام لیے اعتراضات کیے ۔[۲۲] سودا سوز کے نام سے ایک ہجویہ رباعی کہہ چکے تھے ، جس کا ذکر ہم سوز کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ اسی زمانے میں سودا نے حسرت کی اس غزل پر

جوں برق کہ چمکے تری شمشیر ہوا پر
سب مرغ ہوا جیسے ہوئے سیر ہوا پر[۲۳]

ایک غزل کہی جس میں عطاری کی رعایت سے دواؤں کے نام اور مضمون باندھے گئے تھے اور مقطع میں براہ راست حسرت پر یوں چوٹ کی تھی :

حسرت ہے لٹورا سا مرے سامنے سودا
سیمرغ کو جب میں نے کیا زہر ہوا پر

حسرت نے بھی طب کی رعایت سے دو ہجویہ رباعیاں[۲۴] کہیں اور ان میں سودا پر چوٹیں کیں :

ہاجی میانے پہ چڑھ کے اب کہتا ہے
خلقت سے سنور رتبہ مرا بالا ہے
شاعر کہتے ہیں خایہ پر ہے میالہ
جسا قصہ کھلا بھڑوے تجھے سودا ہے

اس بنگلے میں ہاجی جو کبھی آ نکلے
جتنے شاعر ہیں اون سے غوغا نکلے
سوداۓ ہے ہجو کا دوں ایسا جلاب
جو کالنڈ کی راہ اوس کا سودا نکلے

لیکن سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ تھے ۔ ان کے سامنے حسرت نہ ٹھہر سکے اور دیکھتے ہی دیکھتے سودا اودھ کی ادبی فضا پر چھا گئے ۔

حسرت کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک ''کلیات حسرت'' اور دوسری مثنوی ''طوطی نامہ''۔ ''کلیات حسرت'' کم و بیش جملہ اصناف سخن پر مشتمل ہے۔ اس

میں دو دیوان غزلیات کے ہیں ۔ پہلا دیوان ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں مکمل و مرتب ہوا ۔ حسرت نے خود اس کی تاریخ لکھی جس کے آخری مصرع ''کل طے یہ ہوا تمام باب صنعت'' سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ دوسرے دیوان میں ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع سے وفات تک کا کلام شامل ہے لیکن اس پر کوئی قطعہ' تاریخ درج نہیں ہے ۔ کلیات میں ایک دیوانِ رباعیات بھی شامل ہے جسے مختلف فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ ہر فصل پر عنوان دیا گیا ہے اور ہر فصل میں مختلف عنوانات کے تحت رباعیاں کہی گئی ہیں ۔ اس میں ایک فصل ''در شہرآشوب'' ہے جس میں فارسی روایت کے مطابق مختلف پیشہ ور طبقوں کے لڑکوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ایک فصل میں مختلف صنائع کو مختلف رباعیات میں استعمال کیا گیا ہے ۔ مشکل ہی سے کوئی صنعت ایسی ہوگی جو استعمال میں نہ آئی ہو ۔ فنِ شعر کے نقطہ' نظر سے یہ فصل اہم ہے ۔ ان کے علاوہ ۸ قصیدے ہیں جن میں پانچ حمد ، نعت و منقبت میں ہیں اور تین شجاع الدولہ ، آصف الدولہ اور نواب محبت خاں محبت کی مدح میں لکھے گئے ہیں ۔ ۱۱ مخمس ، ایک واسوز اور ایک مخمس ''در احوالِ شاہ جہان آباد'' ہے ۔ مخمس میں حسرت نے احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد دہلی اور اہلِ دہلی کی حالت کو بیان کیا ہے ۔ لکھا ہے کہ افغانوں کے ظلم سے دلی ایسی برباد ہوگئی ہے جیسے بادِ خزاں سے چمن کی حالت ہو جاتی ہے ۔ باغ ویران اور نہریں خشک ہیں ۔ چاروں طرف ٹوٹے ستون اور محراب پڑے ہیں ۔ بربادی کی وجہ سے جگہوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے ۔ شہر اب اہلِ کمال اور اہلِ ہنر سے خالی ہو گیا ہے ۔ وزیر الممالک عماد الملک نے دیوانِ خاص کی چھت کی چاندی اتروا کر ٹکسال بھیج دی ہے ۔ خواجہ سرا فاقے کر رہے ہیں ۔ شاعر ، پیر ، سوداگر ، سپاہی سب تباہ حال ہیں ۔ چور اچکّوں کی بن آئی ہے ۔ سارا معاشرہ اخلاقی گراوٹ کا شکار ہے ۔ حسرت نے لکھا ہے کہ یہ تباہی معاشرے کی بد اعمالیوں کی وجہ سے آئی ہے ع ''ہمارے آگے یہ آئے ہمارے ہی اعمال'' ۔ حاتم ، ناجی ، سودا ، میر اور قائم کے شہر آشوبوں کی طرح حسرت کا یہ شہر آشوب بھی تاریخی اہمیت کا حامل ہے ۔ حسرت کے قصیدوں میں وہ علویت و شکوہ نہیں ہے جو سودا کے قصیدوں کی جان ہے ۔ ان کے کلیات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری فنی اعتبار سے قابلِ ذکر ہونے کے باوجود بے رس ہے ۔ ان ساری اصنافِ سخن میں جن اصناف پر نظر ٹھہرتی ہے وہ غزل اور مثنوی ہیں ۔

حسرت کی دوسری قابلِ ذکر تصنیف مثنوی ''طوطی نامہ'' ہے ۔ بعض

اہلِ علم کا خیال ہے کہ یہ مثنوی جعفر علی حسرت کی نہیں بلکہ میر محمد حیات (ہیبت قلی خاں) حسرت عظیم آبادی کی ہے ، لیکن یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ مثنوی حسرت عظیم آبادی کے دیوان میں شامل نہیں ہے ۔ اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست۲۵ میں اسے جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف بتایا ہے ۔ گارساں دتاسی نے ''تاریخ ادبِ ہندوستانی''۲۶ کے دوسرے ایڈیشن میں اپنی پچھلی غلطی (کہ میر محمد حیات حسرت کی تصنیف ہے) کو خود درست کرکے اسے جعفر علی حسرت کی ہی تصنیف بتایا ہے ۔ اگر یہ مثنوی کلیاتِ جعفر علی حسرت کے اکثر مخطوطوں میں شامل نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مثنوی ''سحر البیان'' کی مقبولیت کے فوراً بعد لکھی گئی ہے ۔ سحر البیان ۱۱۹۹ھ/ ۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی ۔ محرم ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ع میں میر حسن نے وفات پائی ۔ ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں حسرت مرزا جہاندار شاہ کے ملازم تھے ۔ اسی سال جہاندار شاہ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے ۔ ان کے بنارس جانے سے پہلے جب حسرت کے والد کا انتقال ہوا تو انھوں نے جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ دی اور اپنے والد کی دوکان پر آ بیٹھے ۔ مرنے سے چار سال پہلے یعنی ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ع میں انھوں نے ترکِ دنیا کرکے درویشی اختیار کر لی ۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ/۸۷ — ۱۷۸۵ع کے درمیان لکھی گئی ۔ اسی سال وہ گوشہ نشین ہو گئے اور یہ مثنوی ان کے کلیات میں شامل نہ ہو سکی ۔ اس وقت حسرت اپنی شہرت و اُستادی کی اس منزل پر تھے کہ حسرت سے ذہن صرف جعفر علی حسرت ہی کی طرف جا سکتا تھا ۔ فورٹ ولیم کالج کے نسخے مکتوبہ ۹ ربیع الثانی ۱۲۱۶ھ۲۷ میں بھی صرف حسرت تخلص ملتا ہے ۔ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان کے مخطوطے میں بھی ''میاں حسرت صاحب مغفور'' کے الفاظ ترقیمے میں ملتے ہیں ۔۲۸ اس سلسلے میں مشفق خواجہ کی دلیل یہ ہے کہ حسرت کے نام کے ساتھ ''میاں'' کا لفظ ، جو انجمن کے نسخے میں ہے ، جعفر علی حسرت کے نام کے ساتھ تو ملتا ہے لیکن میر محمد حیات حسرت کے نام کے ساتھ نہیں ملتا ۔۲۹ ان وجوہات کی بنا پر ''طوطی نامہ'' بلا شبہ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف ہے ۔

طوطی نامہ تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے جس میں راجہ انند کے بیٹے طوطی اور بھیلوں کے راجہ دھنی کی بیٹی شکرپارا کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔ طوطی شکر پارا کی تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ طوطی کی حالتِ زار دیکھ کر اُستاد رام چند ، راجہ انند سے

سفارش کرتا ہے کہ شادی کا پیغام بھیجا جائے ۔ برہمن انوپ ، جو شکرپارا کی تصویر بنا کر لایا تھا ، پیغام لے کر جاتا ہے لیکن راجہ دھنی ناراض ہو کر جواب میں تیر کمان بھجوا دیتا ہے ۔ انوپ وہاں سے روانہ ہوتا ہے تو وزیر کی بیٹی امرت اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور شکرپارا کو بھی وہیں بلوا لیتی ہے ۔ شکرپارا بھی ، طوطی کی باتیں معلوم کرکے ، اس پر عاشق ہو جاتی ہے ۔ ادھر انوپ اور امرت بھی ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ واپس آ کر انوپ ، راجہ انند کو سب کچھ بتاتا ہے ۔ راجہ انند فوج لے کر راجہ دھنی پر حملہ کرتا ہے اور شکست دے کر پھر شادی کا پیغام دیتا ہے ۔ راجہ دھنی اس شرط پر راضی ہوتا ہے کہ وہ طوطی کو گھر داماد رکھے گا ۔ راجہ انند اس بات کو مان لیتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے ۔ چند روز بعد کانا بھیل ، راجہ دھنی کے کہنے سے ، طوطی کو ہلاک کر دیتا ہے ۔ غمزدہ شکرپارا یہ سوچ کر کہ شاید طوطی کایا پلٹ کرکے کسی اور جسم میں چلا گیا ہو ، اس کی لاش کو ایک صندوق میں چھپا دیتی ہے ۔ ایک دن باغ میں ایک طوطا درخت پر آ کر بیٹھتا ہے اور اسے اپنی مینا کی کہانی سناتا ہے جو دراصل شکرپارا کی آپ بیتی تھی ۔ شکرپارا طوطے کو بتاتی ہے کہ اس کے شوہر کی لاش محفوظ ہے ۔ دوسرے دن طوطا آیا تو شہزادی نے اسے وہ لاش دکھائی ۔ طوطے کی روح کایا پلٹ کے ذریعے فوراً شہزادے کے جسم میں داخل ہو گئی ۔ طوطی زندہ ہو گیا اور وہ دونوں وہاں سے بھاگ نکلے ۔ راستے میں جب وہ تھک کر بے خبر سو رہے تھے ، ایک شہزادہ شکرپارا کو چپکے سے اُٹھا کر طلسمات کی سرزمین میں لے گیا ۔ طوطی کی آنکھ کھلی تو وہ گھوڑوں کے سموں کے نشانوں پر چلتا چلتا ایک دریا پر پہنچا ۔ دریا چڑھا ہوا تھا اور اسے پار کرنا مشکل تھا ۔ وہ وہیں جوگی بن کر بیٹھ گیا ۔ ایک دن ایک ہرن اور ہرنی وہاں آئے ۔ کچھ دیر بعد ہرن جوگی بن گیا اور ہرنی پری بن گئی ۔ انھوں نے طوطی کو سمجھایا کہ عقلمند لوگ عورت کے پیچھے نہیں بھاگتے لیکن طوطی نے کہا کہ پانچوں اُنگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں ۔ انھوں نے پھر روپ بدلا اور اب طوطی کیا دیکھتا ہے کہ سامنے استاد رام چند اور امرت کھڑے ہیں ۔ انھوں نے بتایا کہ ہمیں طوطے نے خبر دی تھی کہ دریا پار کالورو دیس میں شکرپارا ہرمز کی قید میں ہے ۔ ہم انگوٹھی کے زور سے واپس آئے ہیں ۔ وہاں تو پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا اور ہرمز کی بہن لال نے شکرپارا کو بہن بنا لیا ہے ۔ یہ کہہ کر رامچند نے اپنی انگوٹھی طوطی کو دی اور کہا کہ اس پر کوئی سحر اثر نہیں کرے گا ۔ تو جا اس طلسم

کی فتح تیرے مقدر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہمات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ''تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیڑ اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے جلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرتے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارتھی پر لٹا دیا ۔ شکرپارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ ستی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ''باطل السحر'' پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال سناٹے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براق بن کر لال کو بیاہنے چلے ۔ اس کے بعد شکرپارا طوطی کو لے کر راجہ انند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادیانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہمات ہیں اور نئی نئی پیچیدگیوں نے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ''ساقی'' سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظرکشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحرالبیان

میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں ہرمز بھی شکر پارا کو قصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ''سحرالبیان'' میں بدر منیر انتہائی غم کی حالت میں عیش بائی کو گانے کے لیے بلاتی ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں شکر پارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس نامی گانے والی کو بلاتی ہے ۔ سحرالبیان میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں انوپ جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے ۔ ''سحرالبیان'' میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں ۔ ''طوطی نامہ'' میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اتارتے ہیں ۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحر البیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مثنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

سحر البیان	طوطی نامہ
نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
نمی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بوندیں پانی کی بالوں میں کہیے تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکے بدلی میں جس طرح جگنو
وہ ساعد وہ بازو بھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو الماس کے جس کا مول	گو مصوّر تو کھینچ لایا ساتھ
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے ہیچ	وہ کمر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی	بیٹھی زانو بہ غم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
خفا زندگانی سے ہونے لگی	آنسو آئے تو پی گئی چپکے
بچھانے سے جا جا کے سونے لگی	نیند آئی تو پڑ رہی چپکے

کی فتح تیرے مقدر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن
لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہمات سر کرتا محل
کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے
میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ''تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے
انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا
اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیڑ
اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے
انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے جلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔
ہرمز کے مرتے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت
کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارتھی پر
لٹا دیا ۔ شکرپارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی
لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ ستی کے لیے تیار ہونے لگی
کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ''باطل السحر'' پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال
سناٹے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی
نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔
اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔
طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں
انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو بیاہنے چلے ۔ اس کے بعد
شکرپارا طوطی کو لے کر راجہ انند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے
شادیانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہمات ہیں اور نئی
نئی پیچیدگیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان
کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا
ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔
مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ''ساقی'' سے خطاب
کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظرکشی پر بہت زور
دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی
مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔
میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی
جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحر البیان

میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرمز بھی شکر پارا کو قصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ”سحر البیان“ میں بدر منیر انتہائی غم کی حالت میں عیش بائی کو گانے کے لیے بلاتی ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر پارا اپنا غم بہلانے کے لیے ہلاس نامی گانے والی کو بلاتی ہے ۔ سحرالبیان میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں انوپ جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے ۔ ”سحرالبیان“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں ۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اتارتے ہیں ۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحر البیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مثنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

سحر البیان	طوطی نامہ
نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
نمی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بوندیں پانی کی بالوں میں کہیے تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکے بدلی میں جس طرح جگنو
وہ ساعد وہ بازو بھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو الماس کے جس کا مول	گو مصوّر تو کھینچ لایا ساتھ
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے بیچ	وہ کمر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی	بیٹھی زانو پہ غم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
خفا زندگانی سے ہونے لگی	آنسو آئے تو پی گئی چپکے
بہانے سے جا جا کے سونے لگی	نیند آئی تو پڑ رہی چپکے

تپِ غم کی شدت سے پھر کانپ کانپ
اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ

کھانا لائے تو اک نوالا لیا
پانی لائے تو ایک گھونٹ لیا

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا
نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو
تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے
کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

پایا گوشہ کہیں تو پھر اک بار
رونا فریاد کر پکار پکار
کبھی مثلِ صبا وہ اٹھ پھرتی
کبھی نوارہ دیکھ اٹھ گرتی
کبھی بکتی تھی جیسے دیوانے
آپ ہی آپ کہتی افسانے
بلبلوں سے کبھی تھا اس کا خطاب
قمریوں سے کبھی تھا غم کا جواب

ہوا جب کہ داخل وہ حمام میں
عرق آ گیا اس کے اندام میں
زمرد کے لے ہاتھ میں سنگِ پا
گیا خادموں نے جو آہنگِ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گلِ نوبہار
لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا
اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا
ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے
ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے

عرق آیا تھا اس کے تئیں جو وہاں
تو ہوا تھا عرق فشاں نیساں
ایک لے آئی چینی کا جھانواں
ریشمی کھیسا ایک لائی وہاں
گدگدی جھانویں کی ذرا جو لگی
تو شکر پارا کھل کھلا کے ہنسی
جب زیادہ ہوئی خراش وہیں
تب چڑھائی پھر اس نے چینِ جبیں
کبھی جھانوے سے پاؤں کھینچ لیا
کبھی سرکایا ہاتھ سے کھیسا

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن
دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
لگی جا کے چھاتی جو چھاتی کے ساتھ
چلے ناز و غمزے کے آپس میں ہاتھ

کچھ ملا منہ سے منہ بدن سے بدن
کچھ ملا لب سے لب دہن سے دہن
کچھ بڑھے آگے چھاتی پہ رکھ ہاتھ
کچھ ہوا اور شوق اس کے ساتھ

غم کی حالت میں بدر منیر کو میر حسن کے شعر یاد آتے ہیں :

جو آ جائے کچھ ذکرِ شعر و سخن　　تو پڑھتے یہ اشعار میر حسن

اور طوطی کو اس عالم میں حسرت کے شعر یاد آتے ہیں :

ہیں گواہ اب یہ تیری حالت کے
کہ زباں پر ہیں شعر حسرت کے

میر حسن ''سحر البیان کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

ز بس عمر کی اس کہانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

حسرت ''طوطی نامہ'' کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

میں بھی کھینچی ہے محنت اے حسرت
کہے ہیں شعر کتنی کر محنت
داستاں کے تئیں کیا موزوں
خوب اس میں جگر کیا ہے خوں

پہلے مصرع میں لفظ ''بھی'' قابل توجہ ہے ۔ آخر حسرت اپنا کس سے مقابلہ کر رہے ہیں ؟ ایسی اور بہت سی مثالیں ''سحر البیان'' اور ''طوطی نامہ'' سے دی جا سکتی ہیں ۔ ''طوطی نامہ'' میں قصہ ''سحر البیان'' سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے ۔ اس میں داستانی مزاج موجود ہے اور کہانی میں سے کہانی نکلتی ہے ۔ حسرت کے کرداروں میں عمل کا احساس ہوتا ہے جو ''سحر البیان'' کے کرداروں میں نہیں ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں راجہ اند اور راجہ دھنی کے درمیان جنگ ہوتی ہے ۔ شکرپارا کو آزاد کرانے کے لیے طوطی جد و جہد کرتا ہے ۔ بے نظیر کی طرح خود کو قسمت پر نہیں چھوڑ دیتا ۔ بے نظیر بے عمل لیکن قسمت کا دھنی ہے ۔ طوطی اپنے عمل سے اپنی قسمت بناتا اور مصائب پر حاوی آتا ہے ۔

''طوطی نامہ'' میں رسم و رواج کی تصویریں ، تہذیب و معاشرت کی تصویریں داستان کے ساتھ چلتی ہیں ۔ کرداروں کا عمل قصے کو آگے بڑھاتا اور اسے ایک وحدت میں پروتا ہے ۔ حسرت کو مکالموں اور اپنی بات کو بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ضرور ہے لیکن ان کے ہاں بات پھیل کر آتی ہے ۔ میر حسن کا کمال اختصار و توازن ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں طوالت و بے ترتیبی ہے ۔ میر حسن کی بحر زیادہ رواں ہے اور اپنے طرز سے وہ اسے اور بھی رواں بنا دیتے ہیں ۔ "طوطی نامہ'' کی بحر اتنی رواں نہیں ہے اور حسرت اسے میر حسن کی طرح رواں بنانے میں، بھی زیادہ کامیاب نہیں ہیں ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی لکھنے پر ایک

عمر صرف کی ۔ حسرت نے اس پر وہ محنت نہیں کی جو اس طویل نظم کے لیے ضروری تھی ۔ ''طوطی نامہ'' میں لکھنوی شاعری کا رنگ کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور بار بار ذہن مثنوی ''گلزار نسیم'' کی طرف جاتا ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں زور قصے پر ہے ۔ ''سحر البیان'' میں قصہ اور معاشرتی و تہذیبی منظر کشی کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔ ''سحر البیان'' کی مقبولیت کا ایک سبب یہ تھا کہ اس میں آسان زبان استعمال ہوئی تھی ۔ حسرت نے شعوری طور پر یہ کہہ کر سہل زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس زمانے میں سہل سے شعر سننے سنانے میں آتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے بھی جیسا دیس ویسا بھیس کے مطابق یہ مثنوی لکھی ہے ۔ طوطی نامہ میں سحرالبیان سے زیادہ عام زبان استعمال ہوئی ہے ۔ اس میں فارسیت بھی سحرالبیان کے مقابلے میں کم ہے لیکن سحرالبیان میں فارسی الفاظ و تراکیب اس طور پر اظہار اور طرز کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سحرالبیان میں قافیے چست ، مصرعے برجستہ اور اظہار بیان میں رچاوٹ ہے ۔ طوطی نامہ میں اکثر اشعار سست ہیں جن میں فنکارانہ محنت و کاوش کی کمی کا احساس ہوتا ہے اور ہر پانچ سات شعر کے بعد سست قافیوں اور کمزور مصرعوں سے واسطہ پڑتا ہے ۔ اس میں اظہار کا وہ یکساں معیار نہیں ہے جو سحرالبیان میں شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے ۔ طوطی نامہ کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنھیں سحرالبیان کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جب اسے سحرالبیان کے ساتھ رکھتے ہیں تو یہ دوسرے درجے کی تصنیف نظر آتی ہے ۔ اس میں ایک اچھی مثنوی بننے کے امکانات موجود تھے لیکن جس محنت ، دقّت اور فنی کاوش کی ضرورت تھی اسے حسرت بروئے کار نہ لا سکے ۔ یہ محنت میر حسن نے کی ہے ۔ محنت و فنکارانہ کاوش سے فن میں آمد و برجستگی کیسے پیدا ہو جاتی ہے ، سحرالبیان اس کی مثال ہے ۔ اسی فنی کاوش کی وجہ سے میر حسن نے اپنی آخری تصنیف سحرالبیان کو وہ شاعرانہ علویت عطا کی کہ وہ خود اُردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہوگئے ۔ حسرت نے یہ کام نہیں کیا اور مثنوی لکھنے کے فوراً بعد شعر و شاعری چھوڑ کر درویشی کی طرف چلے گئے لیکن اس کے باوجود ''طوطی نامہ'' مثنوی کی تاریخ میں اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ اس نے داستانی شاعرانہ زبان کو ایک رخ دے کر منظوم قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

حسرت کی غزل میں دو رجحانات ملتے ہیں ۔ ایک وہ رجحان جس میں

شاہ حاتم کا رنگِ سخن شامل ہے اور جس میں دل کی آواز ، بھولی بسری یادوں کی طرح ، رنگ بھر رہی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد دیوانِ اول میں زیادہ ہے ۔ یہ اشعار ان کے عام رنگِ سخن سے مزاجاً مختلف ہیں ۔ ان میں جذبہ و احساس شامل ہے ۔ یہاں ایک لہجہ سا بنتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ حسرت لکھنؤ نہ آتے اور یہاں کی تہذیبی فضا کے زیرِ اثر نہ بدلتے تو ممکن ہے کہ یہ لہجہ ایک صورت اختیار کر لیتا ، لیکن لکھنؤ کا معاشرہ چونکہ اپنے باطن میں جھانکنے اور اس کی آواز سننے کے لیے آمادہ نہیں تھا اس لیے حسرت کی شاعری کا یہ جوہر اس فضا میں ٹھٹھر کر رہ گیا اور اس راستے پر پڑ گیا جو اس معاشرے کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اس سے وہ دوسرا رجحان پیدا ہوا جس سے لکھنوی شاعری کے خد و خال ابھرے اور ایک نیا رنگِ سخن پیدا ہوا ، جس نے لکھنوی روایت کا راستہ متعین کردیا ۔ یہ دونوں رجحانات مزاج ، رنگ ، ذخیرۂ الفاظ اور لہجے میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ پہلے رجحان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہاں وہ دل ، کہاں وہ ہم ، کہاں وہ آرزو حسرت
ملا جب خاک میں سب کچھ تو کیا حاصل کہ وو آیا

دن ہجر کا نہ دیکھنے پائے بھلا ہوا　　سنتے ہی نام اس کی جدائی کا مر گئے
جیسے تجھ بن کٹی ہماری رات　　کسی دشمن کے بھی نصیب نہ ہو

سلسلہ چھیڑیو مت ، طول ہے افسانۂ زلف
رات آخر ہو یہ یہ بات نہ ہوگی آخر

دنیا سے تو بے خبر گئے ہم　　عقبیٰ کی بھی کچھ خبر نہیں ہے

کھوج ملتا ہے اگر لیجیے کوئی اس کا سراغ
عمرِ رفتہ کا کہیں نام و نشاں ہو سو نہیں

تو کاہے کو رہے گی جان تن میں　　اگر اے دل یہی ہے بے قراری

کس کس طرح سے ہم نے کیا اپنا جی نثار
لیکن گئیں نہ دل سے ترے بدگمانیاں

ایک دل اور سینکڑوں غم ہیں　　اس لیے میری چشم پُرنم ہیں
کب ارض و سما سہارتے ہیں　　ہے عشق کا بار سخت مشکل

دشمن کو بھی خدا نہ دکھاوے شبِ فراق
ہجراں کی شب وہ شب ہے کہ جس کو سحر نہیں

وفا کا رسم اٹھا حسرت اس زمانے سے　　کسی کا حال کوئی پوچھتا نہیں ہرگز
کہیے کیوں کر اسے جدا کہیے　　جان میں دل میں وہ ہی ہے ہر آن

زاہدو! یہ مقام حیرت ہے کس کو بندہ کسے خدا کہیے

بہت ہی دل کو مرے آج بے قراری ہے
بچے گا یا نہ بچے گا یہ جی خدا جانے
کہتے ہیں قیامت کی علامت ہے جدائی
سچ یوں ہے جدائی کی علامت ہے قیامت
بدن کے زخم یوں کھلتے ہیں جب میں سانس لیتا ہوں
چمن میں جس طرح بادِ صبا سے پھول کھلتے ہیں
سراغِ رفتگاں پوچھے کوئی مجھ سے تو بتلاؤں
مثالِ نقشِ پا گرچہ جہاں ہوں میں وہاں ہوں میں

شعر میں احساس و جذبہ اور دل کی آواز شامل کرنے کا یہ رجحان، جو ان اشعار میں نمایاں ہے، لکھنؤ آنے کے بعد کم سے کم ہوتا گیا اور نئے تہذیبی جزیرے (لکھنؤ) کے معاشرتی و تہذیبی اثرات حسرت کی شاعری میں نمایاں ہونے لگے جس میں نئی نسل کے شعرا کے لیے ایسی دل فریب کشش تھی کہ انھوں نے اسی رنگِ سخن کو اپنایا اور اسی روایت پر چل کر اپنی تخلیقی خواہشات کو آسودہ کیا۔ اس نئی غزل میں نئے شعرا کے لیے اتنی کشش تھی کہ کثیر تعداد میں حسرت کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے جنھیں پہچاننا بھی ان کے لیے دشوار تھا۔ میر، سودا، درد، حاتم، قائم وغیرہ کی غزل کو پڑھ کر جب ہم جعفر علی حسرت کی غزل پڑھتے ہیں تو ہمیں حسرت کے ہاں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا لہجہ بدل رہا ہے۔ عشق کے رنگ ڈھنگ اور اس کے انداز بدل رہے ہیں۔ دل کی آواز دب رہی ہے۔ یہاں عشق میں وہ خلوص نہیں ہے جو اپنی ساری خارجیت کے باوجود سودا کی غزل میں نظر آتا ہے۔ حسرت کے ہاں عشق تجربہ نہیں بلکہ محض ایک معاملہ ہے۔ سودا کے ہاں مضمون آفرینی ہے جس پر فارسی شاعری کی طویل روایت کا گہرا اثر ہے لیکن حسرت کے ہاں مضمون آفرینی کی نوعیت یہ ہے کہ یہاں گہرے معنی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن جب غور کیا جائے تو کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس تہذیب نے، جس کی ترجمانی حسرت کی غزل کر رہی ہے، معنی کم کر دیے ہیں اور اب مضمون آفرینی کی یہ صورت ہو گئی ہے:

ہیں شفق میں غرق یکجا ماہِ نو دو چار پانچ
ایک کم دو لام کی زلفوں کو کامل دیکھ کر

میرے اسکندر کی خواہش سے اڑا ہے باز فکر
باز آوے ورنہ کب آوے کا ساحل دیکھ کر
تجھے بھی درد کچھ آتا ہے میرے قتل کرنے سے
فدا کرتا ہوں اپنا خون میں تیرے پسینے پر
پر اپنے بے نوا کو دیا کر کبھو وصال
دینا زکات خوب ہے لینا خراج خوش
ہرگز نہ جمع ہوویں کہیں عاشقی و صبر
دونوں ہوئے ہیں جمع یہاں مل کے برخلاف
ز بسکہ سینہ مشبک ہے تیرِ مژگاں سے
چراغ ہے دلِ پر داغ اس میں وہ قندیل
دیو بند و اک پری کا اس کو سایہ ہوگیا
پڑھ کے اب افسوں کیوں حسرت پہ کرتے دم نہیں
ہم نہ ہے ہموار سب پست و بلند   آرے آرے کیجیے آرے ہمیں
گور میں بھی میں کفن اپنا کروں کا چاک چاک
مست ہوں بھاتا نہیں زنہار پیراہن مجھے

حسرت کے ان دونوں قسم کے اشعار کا مقابلہ کیجیے تو ان میں واضح طور پر دو مختلف و متضاد رجحانات ملتے ہیں ۔ یہ اشعار نہ آبرو اور ناجی جیسے ہیں اور نہ حاتم ، میر ، سودا اور درد جیسے ہیں ۔ ان میں وہ شاعرانہ تخیل بھی نہیں ہے جو ہمیں سودا کے ہاں ملتا ہے ۔ یہاں زبان و بیان کے وہ تیور بھی نہیں ہیں جو معاملاتِ عشق کے اظہار میں سوز کے ہاں ملتے ہیں اور جو خود حسرت کے ہاں ان کی مثنوی "طوطی نامہ" میں نظر آتے ہیں ۔ یہاں ہمیں ظاہر داری ، بناوٹ اور معنی پیدا کرنے کے لیے بال کی کھال نکالنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوتِ عمل مفلوج ہو چکی ہے ، جو علاج کے لیے دوا کے بجائے تعویذ گنڈوں پر ایمان رکھتی ہے ، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے ۔ یہ تہذیب بغیر کچھ کیے اپنے مقصد کے حصول کی خواہاں ہے ۔ اسی لیے اس تہذیب کے تخلیقی مزاج میں ہمیں گہرائی نہیں ملتی ۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے ۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے ۔ اٹھارویں صدی میں اودھ کی حیثیت ایک ایسے جزیرے کی تھی جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا تھا لیکن اہلِ جزیرہ مست و سرشار دادِ عیش

دے رہے تھے ۔ یہ تہذیب ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی تہذیب تھی ۔ وصل بھی اُس محبوب کا نہیں جس کے ہجر میں میر جلے ہیں بلکہ اُس بازاری عورت کا جسے زر سے خریدا جا سکتا ہے ۔ اسی ناؤ نوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور مخصوص لکھنوی فضا و ماحول کو پیدا کیا ۔ اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے اس لیے یہ تہذیب معنویت سے عاری ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسی رنگ و مزاج کو اپنی غزل میں سمویا اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا یہی راز تھا ۔ حسرت کے ہاں الفاظ خوبصورت ہیں ، ان میں بلند آہنگ ہے ، بظاہر گہرے معنی کا احساس سا ہوتا ہے لیکن تجزیہ کرنے سے بات ایسی نکلتی ہے جس میں زندگی کے تعلق سے کوئی معنویت نہیں ہے ۔ اس میں سطحیت ، بناوٹ اور ظاہرداری کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لکھنوی رنگِ سخن ہے جو حسرت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اس سے اپنی شاعری کے محلے دومحلے بناتے ہیں ۔ حسرت نے لکھنؤ کی نئی غزل میں ، اس عام رنگ و مزاج کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان خصوصیات کا اضافہ کیا :

(۱) حسرت کے ہاں غزل کے اشعار کی تعداد پانچ سات سے بڑھ کر اُنیس اور اکیس تک پہنچ جاتی ہے ۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی عام ہیں ۔ کہیں ایک ہی زمین میں قافیہ بدل کر پانچ پانچ غزلیں کہتے ہیں اور بار بار اس استادانہ سخنوری کی طرف اہلِ محفل کو متوجہ کرتے ہیں :

سوا ان سات شعروں کے غزل کہہ اور اے حسرت
سخن کی تازگی میں کوئی نہیں ہے تجھ غزل خواں سا

کہہ پانچ غزل اس میں بدل قافیہ حسرت
گو تجھ سا کسی کو کوئی استاد لگے تلخ

نئی نسل کے شعرا اس استادانہ مہارت کو / سخن کی تازگی سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور یہ لکھنؤ کی غزل کی ایک خصوصیت بن جاتی ہے ۔

(۲) حسرت کے ہاں سنگلاخ زمینوں اور مشکل قافیہ و ردیف میں غزل کہنے کا عام رجحان ملتا ہے ۔ مشکل زمینوں میں غزلیں ہمیں حاتم ، میر ، سودا اور درد کے ہاں بھی ملتی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے ہماری توجہ زمین کی طرف نہیں جاتی ۔ حسرت کی غزل پڑھتے ہوئے ہماری توجہ شعر کی طرف کم اور زمین کی طرف زیادہ رہتی ہے اور ہم جس چیز پر داد دیتے ہیں وہ یہی استادانہ مہارت ہے ۔ آئندہ دور کی غزل اسی رجحان کو اپنا لیتی ہے ۔

(۳) حسرت اپنی بات کے اظہار میں انتہائی مبالغے سے کام لیتے ہیں ۔ یہ

مبالغہ سودا کا سا شاعرانہ مبالغہ نہیں ہے جس سے بات کا اثر بڑھ جاتا ہے بلکہ اس کی نوعیت آسمان سے تارے توڑ لانے کے دعوے کی سی ہے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہوا ہے دم بھی لینا بار مجھ کو   یہاں تک ہو گیا دل ناتواں اب

لگاتا جھڑی دو دو ہفتہ کی حسرت
یہ سیکھا ہے آنکھوں نے برسات کا ڈھب

ناتوانی اور رونے کا ذکر میر و درد کے ہاں بھی ہے لیکن ان کے ہاں اظہار میں دو دو ہفتے کی جھڑی لگانے والا مبالغہ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں رونا ویسا ہی فطری ہے جس سے ایک عام انسان کو زندگی بسر کرتے ہوئے واسطہ پڑتا ہے ۔ میر و درد کے رنگِ سخن کے شاعر بھی جب ناتوانی یا رونے کی بات کرتے ہیں تو یوں کرتے ہیں :

ہزار گرچہ ہیں بیمار تیری آنکھوں کے
پر ان میں کوئی بھلا مجھ سا ناتواں دیکھا   (بیدار)

بے طاقتی سے عرضِ تمنّا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا   (شاہ قدرت)

پاسِ ناموسِ حیا تھی کہ نہ روئے ہیہات
ورنہ آنکھوں میں ہماری بھی بھرا جیحوں تھا   (بیدار)

حسرت کے ہاں یہ انداز بیان بدل جاتا ہے ۔

(۴) حسرت اپنی غزل میں صنائع بدائع کا استعمال اظہارِ استادی و شاعرانہ مہارت کے طور پر فخر کے ساتھ کرتے ہیں ۔ صنائع کا یہ استعمال شعر میں اس طور پر نمایاں رہتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے اسی صنعت کو استعمال کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے ۔ یہاں صنائع اس طور پر شعر کا حصہ نہیں بنتے کہ وہ شعر میں چھپ کر اثر کو بڑھانے میں مدد دیں :

شاعری کی صنعتوں میں ہم سے حسرت ہو غزل
ورنہ ناجی کی طرح کہتے نہیں ایہام ہم

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جسے حسرت نے استعمال نہ کیا ہو ۔ یہی رنگِ روایت لکھنؤ کی شاعری میں شامل ہو جاتا ہے ۔

(۵) حسرت کے ہاں جذبہ و احساس کی صداقت اور تجربے کی سچائی کے بجائے سارا زور بناوٹی مضمون آفرینی پر ہے ۔ مضمون آفرینی میں وہ بال کی کھال

نکالتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ ان کے اکثر اشعار بظاہر بامعنی معلوم ہوتے ہوئے بھی ، بے معنی ہوتے ہیں ۔ ان کی شاعری اور ان کے مضامین و معنی کا رشتہ زندگی سے قائم نہیں ہوتا ۔ یہی رجحان آئندہ دور کی شاعری میں ناسخ کا مخصوص رنگِ سخن بن کر ایسا چمکتا ہے کہ سارے برعظیم میں اس کی دھوم مچ جاتی ہے ۔ اس رجحان کے بانی جعفر علی حسرت ہیں ۔

(٦) حسرت کی شاعری کا وصف خارجیت ہے لیکن اس خارجیت کا واسطہ کسی شاعرانہ تجربے سے نہیں ہے ۔ یہاں داخلی رنگ بالکل غائب ہو جاتا ہے اور حسرت کے سامنے ظاہر کی دنیا باقی رہ جاتی ہے اور ان کی نظر سطح سے نیچے نہیں اُترتی ۔ عشق کسی کیفیت میں مبتلا نہیں کرتا بلکہ محبوب کے ظاہر اور اس کے آرائشِ جمال تک محدود ہو جاتا ہے اور شاعری میں یہ صورت اختیار کرتا ہے :

نہیں معلوم یارو آج کیدھر چاند نکلا ہے
کہ سب کہتے ہیں تیرا ماہ رو وہ سیمبر آیا

غیر کو عید کے دن تو نے ہم آغوش کیا
سال بھر رشک سے میں خونِ جگر نوش کیا

بعد مرنے کے مرے آ کر لگا وہ پوچھنے
یاں جو رہتا تھا میاں اک جاں بلب کیا ہو گیا

کس سے چھڑاؤں میں دل اور کسے دوں سب ہیں خوب
ابرو و چشم و نگاہ مو و کمر زلف و رخ

خوبرو جمع تھے اور چاندنی تھی ، آیا جو وہ
ماہ تو ہو گیا شب کو بلبِ بام سفید

گرچہ ہے گوش کے تئیں تیرا پیغام لذیذ
پر مرے دل کو ترے منھ کی ہے دشنام لذیذ

مہندی کو لگا اس کے پاؤں سے الگ ہو گئی
مشاطہ جاہلو نے کیا آگ لگائی ہے

یہ رنگ حسرت کی غزل کا عام رنگ ہے اور یہی رنگ گہرا ہو کر ، آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ، ایک الگ رنگ دے دیتا ہے ۔

(۷) معاملہ بندی حسرت کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے جس سے جرأت ، انشا ، رنگین نے اپنی شاعری کا رنگ نکھارا ہے ۔ اس کے ابھرتے ہوئے خدوخال ہمیں میر سوز کے ہاں ملتے ہیں لیکن حسرت نے معاملہ بندی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کے سانچے میں ڈھال کر اتنا واضح کر دیا کہ جرأت و انشا اور

ان کے معاصر شعرا نے اس سے اپنا رنگِ سخن دریافت کیا ۔ جرأت کی معاملہ بندی سوز اور خصوصیت سے حسرت کی مرہونِ منت ہے ۔ معاملہ بندی کی شاعری میں وہ معاملات بیان کیے جاتے ہیں جو عاشق و معشوق کے درمیان ہوتے ہیں ۔ معاملہ بندی میں ایسے مضامین باندھے جاتے ہیں جو خیالی نہ ہوں بلکہ معاملاتِ حسن و عشق میں واقعی پیش آئے ہوں یا آتے ہوں ۔ معاملہ بندی میں جذباتِ وصل کھلے ڈھلے انداز میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں ۔ حسرت نے اپنی شاعری میں معاملہ بندی کی اسی صورت کو ابھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کل کسی نے جو کہا مرتا ہے عاشق تیرا
ہنس کے غیروں کی طرف کہنے لگا اور سنا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے
کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
پیار سے اوس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے
یہی نکلا کہ یہ آیا اجی آیا آیا

بھلی خو ہے تمھیں اے جان کچھ محجوب ہونے کی
ادھر کو منھ کرو یہ بھی کوئی صورت ہے سونے کی
کب سے کھڑا ہوں در پہ کوئی اتنا پوچھ آئے
کہیے تو اپنے گھر کو یہ جاوے ، کہو رہے
میں نے کہا عاشق ہوں لگا کہنے کہ کیا ہے
میں نے کہا مرتا ہوں لگا کہنے مزا ہے
دوپٹے کی بندھی گاتی ، کھلے تھے بال مکھڑے پر
نہ بھولے گی قیامت تک تمھاری رات والی سج

یا یہ غزل دیکھیے :

کہا میں اس سے کہ تم خفا ہو بتایا گردن ہلا کے ایسے
کہا میں وزنہ گلے لگا لو ڈرایا تیوری چڑھا کے ایسے
کہا میں اس سے مزاج چاہے تو آج گھر میں ہمارے رہیے
طرف رقیبوں کے گوشۂ چشم سے اشارہ کیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ لب کو تیرے اگر میں پاؤں تو خوب چوسوں
بدل کے تیوری لب اپنا دانتوں سے کاٹ غصے ہوا کہ ایسے

کہا میں اس سے کہ ایک شب تو ہماری چھاتی سے لگ کے سو رہ
جھپک کے آنکھ اور ہاتھ خالی سرہانے لا کر کہا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ اے پیارے چمن میں کس طور گل کھلے ہیں
نقاب منھ سے اٹھا کے یک بار کھل کھلا کر ہنسا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح جی نکال لیتے ہو عاشقوں کا
جھجک جھجک کر قدم رکھ آگے کو پھیر پیچھے ہٹا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح سے موئے ہوئے کو جلاتے ہو تم
گلے میں ہاتھ اپنے ڈال اس نے اور ایک بوسہ دیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہو تو کہہ دوں کہ اس نے حسرت کو مار ڈالا
اٹھا کے انگشت اور دانتوں تلے دبا کر کہا کہ ایسے

اس رنگ کی غزلیں اور اشعار حسرت کے داوین میں عام طور پر ملتے ہیں - یہی وہ رنگ ہے جس سے جرأت اور انشا کی شاعری اپنا وجود بناتی ہے -

(۸) حسرت کی شاعری کا محبوب پردہ نشیں نہیں بلکہ بازاری ہے اسی لیے جفا کار و جفا جو ہے - ہر ایک سے آنکھ لڑاتا ہے - کسی ایک کا ہو کر نہیں رہتا - رات کو آتا ہے صبح ہوتے چلا جاتا ہے - وہ بے وفا اور وعدہ خلاف ہے - اپنی سج دھج ، بناؤ سنگھار ، ناز و ادا اور غمزہ و عشوہ سے قتل کرتا ہے - یہی اس کی تلواریں ہیں ــــ یہ محبوب میر یا درد کے محبوب سے مختلف ہے - عاشق غم زدہ ہے ، تیغِ جور کا گھائل ہے ، خنجرِ مژگاں کا بسمل ہے - گریباں چاک ہے اور مجنوں و فرہاد بنا نظر آتا ہے لیکن اس میں جوئے شیر لانے یا صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ نہیں ہے - عشق تو اس کے لیے دل بہلاوے کا ذریعہ ہے - یہ وہ عاشق نہیں ہے جو میر کی شاعری میں نظر آتا ہے - سنجیدہ ، 'چپ چپ' اور جان پر کھیل جانے والا - جو عشق کے تجربے سے زندگی میں نئے معنی دریافت کرتا ہے - حسرت کے ہاں عاشق عیش پسند ہے جس کا محبوب بالاخانے پر رہتا ہے اور جسے دل سے نہیں زر سے حاصل کیا جا سکتا ہے - عشق ، عاشق اور معشوق کا یہی وہ تصور ہے جو آئندہ دور کی لکھنوی شاعری میں جلوہ گر ہوتا ہے -

یہ سب عناصر مل کر جب حسرت کی غزل میں ابھرتے ہیں تو ان کی شاعری میں لکھنؤ کی شاعری کا پہلا واضح نقش ابھرتا ہے - ان کی غزل میں وہ ساری آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں جو آئندہ دور میں جرأت ، انشا ، رنگین ، مصحفی ، ناسخ وغیرہ کے ہاں اپنا اپنا مخصوص رنگ بن کر ابھرتی ہیں - حسرت کے کلام میں متعدد ایسے اشعار ہیں کہ اگر ان شاعروں کے کلام میں ملا

دیے جائیں تو انھیں پہچاننا دشوار ہوگا ۔ حسرت کے ہاں رعایت لفظی ہے ، ایہام ہے ، بال کی کھال نکالنے والی مضمون آفرینی ہے ، معاملہ بندی ہے ، تماش بینی اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات ہیں ، عیش پسند معاشرے کا ابتذال اور بوالہوسی ہے ، سنجیدگی میں سطحیت ہے ۔ ظاہرداری ، تکلف و تصنع ہے ۔ صنعت گری ہے لیکن دل کی آواز کہیں بھی شامل نہیں ہے ۔ یہ شاعری میر ، سودا و درد سے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔ یہ وہ شاعری ہے جس پر لکھنوی معاشرت اور اس کی مقبول قدروں اور رجحانات کا سایہ پڑ رہا ہے ۔ اس میں وہ توانائی نہیں ہے جو ایک صحت مند معاشرے کے صحت مند فرد اور اس کے ذہن میں ہوتی ہے ۔ اس میں مزا لینے اور کھل کھیلنے والی لذت ہے ۔ اس میں وہ لَے یا وہ راگ نہیں ہے جو ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے ۔ یہ وہ نقش ہے جس میں نئی نسل کے شعرا نے شوخ و شنگ رنگ بھرے ۔ تاریخِ ادب میں حسرت کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے لکھنوی رجحانات کو اپنی شاعری میں ابھارا ۔ اسے ایک لہجہ ، ایک آہنگ ، ایک طرز اور ایک صورت عطا کرکے نئی نسل کے شعرا کے لیے قابلِ قبول بنا دیا ۔ آنے والوں نے جب اس رنگ کو اپنا کر گہرا کیا تو ان کے مقابلے میں حسرت کی شاعری پھیکی سیٹھی معلوم ہونے لگی ۔ زمانے کا یہی دستور ہے ۔ یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے اور آنے والے اُس پہلے چراغ کو بھول جاتے ہیں جس سے انھوں نے اپنے اپنے چراغ روشن کیے تھے ۔

(۲)

اسی دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر میر محمدی بیدار ہیں ۔ مصحفی نے انھیں ”مشاہیر شعرائے ریختہ گو“[۳۰] لکھا ہے ۔ ان کے کلام میں وہ پاکیزگی اور رچاوٹ ہے جو میر ، سودا ، درد اور قائم کو چھوڑ کر اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے ۔ بیدار صوفی منش انسان تھے جنھوں نے جوانی ہی میں درویشی اختیار کر لی تھی ۔ میر نے اپنے تذکرے[۳۱] میں انھیں جوان لکھا ہے اور قائم نے لکھا ہے کہ ”اس دور کے حسینوں میں شامل اور تیز و تند فہم کا مالک ہے ۔ کچھ دنوں سے تبدیلِ لباس کرکے پوری بے نیازی کے ساتھ بسر کر رہا ہے ۔“[۳۲] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ میر کے تذکرے کے بعد اور قائم کے تذکرے کی تکمیل سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ/

(۱۷۵۵ - ۱۷۵۲ء) کے درمیان بیدار نے لباس درویشی اختیار کر لیا تھا اور کم و بیش ۲۱ سال بعد جب مصحفی نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو انھیں اسی لباس میں دیکھا اور لکھا کہ ''خود کو لباس درویشی سے آراستہ رکھتا ہے یعنی سر پر گیروی پھینٹا (صافہ) تاج کی طرح باندھتا ہے۔''[۳۳] نکات الشعرا کے وقت خود میر کی عمر ۳۰ سال تھی۔ اگر وہ بیدار کو جوان اور قائم بھی انھیں خوبان روزگار لکھتے ہیں تو قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ء) میں ان کی عمر ۲۵ سال ہوگی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت کم و بیش ۱۱۴۰ھ (۱۷۲۷ - ۲۸ء) متعین کیا جا سکتا ہے۔

شیخ عمادالدین نام تھا۔ گھر میں محمدی کے نام سے پکارے جاتے تھے اور بیدار تخلص تھا۔ شیخ عمادالدین محمدی بیدار (م ذی‌الحجہ ۱۲۱۰ھ/جولائی ۱۷۹۶ء) کے میر محمدی بیدار بننے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر محمدی مائل اور میر محمدی بیدار دونوں ایک ہی زمانے میں موجود تھے اور دونوں مولانا فخرالدین صاحب کے مرید تھے۔ وہ محمدی جن کا تخلص مائل ہے، سید ہونے کے ناتے سے میر کہلاتے تھے جبکہ بیدار شیخ فاروق ہونے کی وجہ سے میر نہیں کہلائے جا سکتے۔ ان کے نام کے ساتھ اکثر میاں یا شاہ کا لفظ آتا ہے لیکن زیادہ تر تذکرہ نویسوں نے انھیں میر محمدی مائل (دہلی میں جن کی خانقاہ میر محمدی مشہور ہے اور چتلی قبر کو آتے ہوئے داہنی طرف کو پڑتی ہے)[۳۴] کے نام اور لفظ شاہ کی مناسبت سے میر محمدی بیدار لکھ دیا ہے۔ میر حسن[۳۵] اور مصحفی[۳۶] نے بیدار کا نام محمد علی لکھا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ ان کے خاندان کے ناموں کی روایت کے مطابق نہیں ہے۔ بیدار کے دادا کا نام شیخ رکن الدین تھا، باپ کا نام شیخ عین الدین تھا اور چھوٹے بھائی کا نام امام الدین تھا۔ اسی مناسبت سے بیدار کا نام محمد علی کے بجائے شیخ عماد الدین صحیح ہے۔ محمد علی، میر محمدی مائل کا نام ہو سکتا ہے۔ ناموں کے التباس کی وجہ سے بعض تذکروں[۳۷] میں میر محمدی مائل کا نام عماد الدین لکھا گیا ہے جو دراصل میاں یا شاہ محمدی بیدار کا نام ہے۔ ''چمنستان رحمت النبی''[۳۸] ۱۲۹۸ھ/۸۳ - ۱۷۸۳ء واحد یار خان کی تصنیف ہے جس میں انھوں نے اپنے مرشد حضرت عبداللہ فاروق بے تاب کا ذکر خیر، ان کی وفات ۲۲ محرم الحرام ۱۲۹۸ھ (۲۶ دسمبر ۱۸۸۰ء) کے فوراً بعد لکھا ہے۔ اس میں جہاں عبداللہ بے تاب کے والد اور دادا کا ذکر آیا ہے وہیں ان کے تایا شاہ محمدی بیدار کے حالات بھی درج ہیں۔ اس میں لکھا ہے کہ شاہ محمدی بیدار بدایوں کے شیخ فاروق خاندان سے تھے۔ اس خاندان کا تعلق حضرت

فرید الدین گنج شکر کی اولاد سے تھا جو صدیوں سے ''بدایوں میں مسند ریاست و حکومت و ثروت و عزت پر متمکن تھا اور اب تک شیخو پورہ ، شہباز پور اور ابراہیم پور وغیرہ میں ان کی ریاست قدیمی چلی آتی ہے ۔'' حضرت فرید الدین گنج شکر کی نسبت سے یہ خاندان آج بھی شیخ فریدی کہلاتا ہے ۔ میر ہدی بیدار کے والد کا نام شیخ عین الدین تھا جن کا سلسلۂ نسب چودہ واسطوں سے حضرت گنج شکر سے جا ملتا ہے ۔ شیخ عین الدین کی شادی فتحپور سیکری میں حضرت سلیم چشتی کی اولاد میں ہوئی تھی ۔ ان کے دو بیٹے تھے ۔ ایک شیخ عماد الدین شاہ ہدی بیدار اور دوسرے شیخ امام الدین جن کی وفات ۱۲۲۶ھ (۱۸۱۱ع) میں ہوئی ۔ شاہ ہدی بیدار کی پرورش ننھیال میں ہوئی اور دہلی میں علوم کی تحصیل کی ۔ جس زمانے میں میر نے اپنا تذکرہ لکھا بیدار دہلی میں تھے ۔ میر نے ان سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "اکثر عفلوں میں فقیر کے ساتھ گرم جوشی سے ملتا ہے ۔''[۲۹] قائم نے بھی اپنے تذکرے میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے کہ ''فقیر کے جاننے والوں میں ہے ۔''[۳۰] اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدار لڑکپن میں ہی تعلیم کی غرض سے دہلی آ گئے تھے اور چونکہ صوفی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اس لیے نوجوانی میں ہی لباس درویشی اختیار کر لیا تھا ۔ بیدار مولانا فخرالدین کے مرید تھے اور ان سے اتنی عقیدت رکھتے تھے کہ دیدار کے لیے روزانہ عرب سرائے سے ، جہاں وہ رہتے تھے ، مدرسۂ غازی الدین خاں جایا کرتے تھے ۔[۳۱] ''چمنستان رحمت الہی'' میں لکھا ہے کہ اپنے مرشد کے ارشاد پر بیدار نے دہلی سے اکبر آباد جا کر شیخ سلیم چشتی کے سجادۂ ارشاد کو زینت بخشی ۔ وہیں ۲۷ ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/ ۴ جولائی ۱۷۹۶ع کو وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے ۔ ان کا مزار اکبری مسجد کے قریب زیارت گاہ انام ہے اور ہر سال ۲۶ - ۲۷ ذی الحجہ کو آپ کا عرس ہوتا ہے ۔ بیدار کے مزار پر یہ قطعۂ تاریخ وفات کندہ ہے :

بیدار کہ بود فخر اہل عرفان ہر گہ کہ ازیں سرائے فانی بگزشت
تاریخ برائے رحلتش ہاتف گفت ''آں ہادی آفاق بحق واصل گشت''

۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع

اس تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ بیدار کا اصل وطن بدایوں تھا جس کی طرف قدرت اللہ شوق نے ''ہدی بیدار متوطن بداؤں''[۳۲] کہہ کر اشارہ کیا ہے ۔ دوسرے یہ کہ شاہ ہدی بیدار اپنے مرشد مولانا فخر الدین کی وفات (۱۱۹۹ھ[۳۳]/۱۷۸۵ع) سے پہلے فتح پور سیکری جا کر شیخ سلیم چشتی کی مسند

ارشاد پر متمکن ہو گئے تھے جس کی تائید مصحفی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''کچھ عرصے سے اکبر آباد میں رونق افروز ہے'' ۔[۴۴] تیسرے یہ کہ اس قطعہ تاریخ وفات کے بعد بیدار کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع وثوق کے ساتھ متعین ہو جاتا ہے اور گل رعنا[۴۵] کا ۱۲۰۹ھ لکھنا یا عشقی[۴۶] کا ۱۲۱۲ھ لکھنا صحیح نہیں رہتا ۔ چوتھی بات یہ کہ بیدار ایک صاحبِ ثروت خاندان سے تعلق رکھتے تھے ۔ ان کے والد بقول ''چمنستانِ رحمتِ الٰہی'' بڑے صاحبِ ریاستِ دین و دنیا تھے ۔ اس کی تائید مبتلا کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''بیدار دہلی کے رئیسوں میں ہے ۔''[۴۷]

شاہ محمدی بیدار اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے صاحب دیوان شاعر تھے ۔ مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع) میں ان کے منتخب دیوان کا ذکر کیا ہے ۔[۴۸] گویا بیدار کا دیوان ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۴۹] میں ان کے دیوان ریختہ کے مشہور ہونے کی اطلاع دی ہے ۔ بیدار فارسی میں مرتضیٰ قلی خان فراق کے اور اردو میں خواجہ میر درد کے شاگرد تھے ۔[۵۰] بیدار کے اُردو فارسی دیوان[۵۱] شائع ہو چکے ہیں ۔ میر درد کی طرح بیدار کا مسلک بھی تصوف تھا ۔ ان کی شاعری پر میر درد کے رنگِ سخن اور مزاج کا واضح اثر ہے بلکہ بیدار وہ واحد شاعر ہیں جو اس دور میں درد کی روایتِ شاعری کو پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں ۔

شاہ محمدی بیدار پہلے شاہ عبدالستار (م ۱۱۷۰ھ[۵۲]/۵۷ - ۱۷۵۶ع) کے مرید تھے اور ان کی وفات کے بعد مولانا فخرالدین (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) سے بیعت ہوئے ۔ ان کے دیوان فارسی میں اپنے دونوں مرشدوں کے بارے میں اشعار ملتے ہیں ۔ بیدار خوش شکل[۵۳] ، خوش سیرت اور باریک و منحنی[۵۴] سے انسان تھے ۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا ۔ شیریں گفتار ، پاکیزہ خو اور فرشتہ کردار انسان تھے ۔[۵۵] شرافت و انسانیت کی وہ خوبیاں ان میں موجود تھیں جو اس دور کے دوسرے بزرگوں مثلاً مرزا مظہر ، مولانا فخرالدین اور میر درد میں پائی جاتی ہیں ۔ ان کا قلب ایسی کیفیات کا حامل تھا جن سے گداختگی ، حلاوت اور وسیع القلبی پیدا ہوتی ہے ۔ اس دور کی روایت کے برخلاف اور میر درد کی طرح انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو پاک رکھا ۔

دلِ خلق میں تخم احسان کے بولے   یہی کشتِ دنیا کا حاصل رہے گا

شاہ محمدی بیدار اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں اس

دور کی ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں ۔ ان کا کلام پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی دور کے شاعر ہو سکتے تھے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ان شاعروں کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں جو ان سے پہلے گزرے ۔ مثلاً ولی اور آبرو کی آوازیں اور ان بزرگ معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن کے دور میں شاہ بیدار نے خود شاعری کی ۔ مثلاً شاہ حاتم اور مرزا مظہر جانجاناں کی آوازیں اور ان معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن میں میر ، درد ، سودا ، قائم ، یقین ، تاباں وغیرہ شامل ہیں ۔ بیدار کا کلام انھی مختلف آوازوں کا مجموعہ ہے ۔ ان کے دیوان میں اثرات کے دو دھارے بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ ایک وہ دھارا جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے ساتھ پھیلا اور بڑھا اور جس کے ممتاز نمائندہ یقین و شاہ حاتم ہیں اور دوسرا وہ دھارا جس نے شاہ حاتم والے دھارے کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جس کے نمائندہ شاعر میر اور درد ہیں ۔ آئیے کلام بیدار میں پہلے ان آوازوں کو سنیں جن میں ولی ، آبرو ، تاباں ، یقین اور شاہ حاتم وغیرہ شامل ہیں :

مے و ساقی ہے سب یک جا اہاہاہا اہاہاہا
عجب عالم ہے مستی کا اہاہاہا اہاہاہا

گرچہ دلکش ہے دل رُبا کی ادا — پر نکیلی ہے تیری بانکی ادا

ہمسر بخل و سخا واں ہے بہشت و دوزخ
حق میں زردار کے ہے دام و درم آتش و آب
آج ساقی دیکھ تو کیا ہے عجب رنگیں ہوا
سرخ مے ، کالی گھٹا اور سبز ہے مینا کا رنگ
چمنِ عشق میں نکلا نہ نہالِ شادی
دانہء اشک کو مدت ہوئی بوتے بوتے
عجب کی ساحری اس من ہرن کے چشمِ فتاں نے
دیا کاجل سیاہی لے کے آنکھوں سے غزالاں کے
عیاں ہے شکل تری یوں ہمارے سینے سے
کہ جوں شراب نمایاں ہو آبگینے سے
گیا ہے جب سے تو ویران ہے گھر مرے دل کا
کہ زیب خانہء خاتم کو ہے نگینے سے
زاہد اس راہ نہ آ ، مست ہیں بے خوار گئی
ابھی یاں چھین لیے جبّہ و دستار گئی

اس لب پہ دیکھیے مسی و پان کی دھڑی
شام و شفق ان آنکھوں میں کب خوش نما لگی

تیغ حسن آبدار رکھتا ہے   ایک دو دن میں مار رکھتا ہے

ان اشعار میں ولی اور آبرو کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن ان سے زیادہ واضح آواز شاہ حاتم کی ہے ۔ شاہ حاتم کی اس دور میں یہ اہمیت ہے کہ انھوں نے ولی اور آبرو کی آوازوں کو جدید دور کی آوازوں سے ملا کر ایک ایسی صورت دے دی کہ میر و سودا کے لیے راستہ صاف ہوگیا ۔ اس شاعری کا رخ تلاش لفظِ تازہ یا خیالی معنی آفرینی کے بجائے جذبات و واردات کی طرف ہے ۔ یہاں ہمیں ایک ہیجانی کیفیت کے بجائے ایک ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ اثرات تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے ساتھ نمایاں ہوئے اور جس کے ممتاز نمائندہ شاہ حاتم ہیں ۔ جس ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ حاتم کی شاعری میں ہوتا ہے اسی ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ بیدار کے ان اشعار میں ہوتا ہے ۔ ان میں جذبہ و واردات کا اظہار تو ہے لیکن ان میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں ہے ۔ یہ گہرائی میر ، درد اور سودا نے پیدا کی اور جب بیدار کی شاعری اس دھارے پر آئی تو ان کی شاعری بھی دلکش و پُر اثر ہو گئی اور اس کی یہ صورت ہوگئی :

جو کچھ کہ تھا وظیفہ و اوراد رہ گیا
تیرا ہی ایک نام فقط یاد رہ گیا
بیدار راہِ عشق کسی سے نہ طے ہوئی
صحرا میں قیس ، کوہ میں فرہاد رہ گیا

ہم کلام اس سے میں یک بار نہ ہونے پایا
تھا مرے جی میں سو اظہار نہ ہونے پایا

کچھ تجھے بھی ہے خبر حال سے اس کے ظالم
رات بیدار ترے غم میں بہت محزون تھا

یاں تو جی آن کے ٹھہرا ہے لبوں پر اپنا
آہ کیا جانے خبر اس کو وہاں ہے کہ نہیں

عشر فتنہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ
جی چلا جائے ہے پازیب کی جھنکار کے ساتھ

تو جو بیدار یوں پھرے ہے خراب   پاس ناموس و نام بھی کچھ ہے
آہ جس دن سے تجھ سے آنکھ لگی   دل پہ ہر روز اک نیا غم ہے

سب لٹا عشق کے میدان میں عریاں آیا
رہ گیا پاس مرے دامنِ صحرا باقی
ربط جو چاہیے بیدار سو اس سے معلوم
مگر اتنا کہ ملاقات چلی جاتی ہے

آخری شعر وہی ہے جس کے بارے میں حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''اس مقطع کی ترکیب و مضمون دونوں اس قدر کامل واقع ہوئے ہیں کہ اب اس ردیف و قافیہ میں اس پایہ کا شعر لکھنا میرے نزدیک تقریباً محال ہے۔''۵۶ یہ اشعار جو ہم نے جستہ جستہ دیوانِ بیدار سے چُن لیے ہیں، پہلے اشعار کے مقابلے میں اس لیے زیادہ متاثر کرتے ہیں کہ ان میں حلاوت، دردمندی، پُر سوزی اور تجربات کی وہ گرمی شامل ہے جو میر و درد کی غزل میں شانِ علویت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے۔ بیدار بھی اسی روایت کے پیرو ہیں:

تلاشِ لفظ و معنی گو ہے اشعارِ خیالی میں
پر اہلِ درد کو لذت ہے اور ہی شعر حالی میں

کلامِ بیدار اس پورے دور کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ بیدار غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کی طرح ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس میں عشق کے مجازی و حقیقی دونوں پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اسی عشق کے تجربات بیدار اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔ ان کی غزل کے بڑے حصے پر ہمیں اخلاقی انداز نظر غالب نظر آتا ہے جو بے ثباتیِ دہر، فنا و بقا، عبرت اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کا اظہار کرتے ہوئے صوفیانہ مضامین و تجربات سے جا ملتا ہے۔ بیدار اپنے تجرباتِ عشق، سرمستی و سرشاری کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہ وہ موضوع ہے جو ان کے درویشانہ مزاج اور صوفیانہ زندگی سے قریب تر ہونے کی وجہ سے پُر اثر ہے۔ یہاں ان کا رنگِ سخن، لہجہ و آہنگ میر درد سے اتنا قریب ہو جاتا ہے کہ بیدار و درد کے کلام میں بظاہر فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیدار کی غزلیں کی غزلیں میر درد کی زمین میں ہیں لیکن ایک زمین میں ہوتے ہوئے بھی وہ بیدار کے اپنے تجربات کا اظہار ہیں، اسی لیے ان کی اس قسم کی شاعری میں بھی تقلیدی رنگ نہیں ہے۔ بیدار تو اپنے طور پر اپنے انداز میں اپنے تجربات بیان کر رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

ہر ذرے میں وہ مہر دل افروز ہے رخشاں
سچ کہتے ہیں بیدار بیاں کیا ہے عیاں کا

حجاب خودی اٹھ گیا جب کہ دل سے
تو پردہ کوئی پھر نہ حائل رہے گا
آنکھوں میں چھا رہا ہے ازبسکہ نور تیرا
ہر گل میں دیکھتا ہوں رنگ و ظہور تیرا
بیدار وہ تو ہر دم سو سو کرے ہے جلوہ
اس پر بھی گر نہ دیکھے تو ہے قصور تیرا
کارواں منزل مقصود کو پہونچا کب کا
اب تک اے وائے میں یاں کوچ کے ساماں میں رہا
کب دماغ اس کو کہ نظارۂ فردوس کرے
جو کوئی غنچہ صفت سیر گریباں میں رہا
ہم تو ہر شکل میں یاں آئینہ خانے کی مثال
آپ آتے ہیں نظر سیر جدھر کرتے ہیں
آئے جس کام کو تھے سو تو وہ ہم سے نہ ہوا
آہ کس منہ سے ہم اب یاں سے اُدھر جاتے ہیں
بے ثباتی جہاں دیکھ فنا آگاہاں
چشم وا کرتے ہی اٹھ مثل شرر جاتے ہیں
بیدار وہ نگار تو اپنے ہی پاس ہے
جو گم ہوا ہو اس کے تئیں جستجو کریں
کچھ نہ ایدھر ہے نہ اودھر ، تو ہے
جس طرف کیجیے نظر ، اودھر تو ہے
یاد میں حق کے تو یاں دل کو رکھ اپنے بیدار
ہے بہت مہد عدم میں ابھی سونا باقی

یہ درد کی شاعری کی روایت ضرور ہے لیکن بیدار کے اپنے تجربوں نے ان میں ، مماثلت کے باوجود ، ایک ذرا سا فرق پیدا کر دیا ہے ۔ بیدار کے ہاں درد کی سی تخلیقی سطح نہ ہونے کے باوجود زبان و بیان میں رچاوٹ ہے ۔ لفظوں کو احتیاط سے استعمال کرنے کا سلیقہ ہے ۔ انھوں نے فارسی تراکیب کو اس خوبی سے اپنی غزل میں جذب کیا ہے کہ غزل پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ وہ طرز بیاں کے ساتھ ایک جان ہوکر آتی ہیں ۔ ان کے لہجے میں سنجیدگی لیے ہوئے شوخی و شگفتگی ہے اور یہ سب چیزیں مل کر ان کی شاعری کو ایسا رنگ روپ دیتی ہیں کہ وہ اس دور کے شعرا میں

قابلِ ذکر ہو جاتے ہیں ۔ ان کے یہ چند شعر اور دیکھیے :

تیرے کوچے سے نہ یہ شیفتگاں جاتے ہیں
جھوٹ کہتے ہیں کہ جاتے ہیں ، کہاں جاتے ہیں

کر دیا عشق کو ظاہر مرے تو نے اے اشک
ورنہ یہ راز میں رکھتا تھا دل و جان میں چھپا

عاشق نہ اگر وفا کرے گا　　پھر اور کہو تو کیا کرے گا

غم جدا ، درد جدا ، نالہ جدا ، داغ جدا
آہ کیا کیا نہ ترے عشق میں اے یار ہوا

پاتے نہیں آپ کو کہیں یاں　　حیران ہیں کس کے گھر گئے ہم

کچھ خبر میری بھی رکھتے ہو تم اے بندہ نواز
جان جاتی ہے اِدھر آپ اُدھر جاتے ہیں

دل ہے بیتاب چشم ہے بے خواب　　جان بیدار کیا کروں تجھ بن
کیا ترے گھر میں رات تھا بیدار　　اس گل اندام کی سی بُو ہے یہاں
آپ کو آپ میں نہیں پاتا　　جی میں یاں تک مرے سمائے ہو

ستم شعار وفا دشمن آشنا بیدار
کہو تو ایسے سے کیوں کر کوئی نباہ کرے

بیدار کی غزل اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود جذبہ و احساس اور تجربوں کے اظہار کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے ۔ تصوّف ان کی شاعری کا عام مزاج ہے ۔ بیدار کی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی ۔ میر اثر خواجہ میر درد کے جانشین تھے لیکن جہاں تک شاعری میں روایتِ درد کو آگے بڑھانے اور پھیلانے کا تعلق ہے ، بیدار ہی ان کے خلیفہ و جانشین ہیں ۔ اسی لیے تصوف کی شعری روایت میں درد کے بعد بیدار کا نام لینا چاہیے ۔ بیدار میر ، درد و سودا کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں لیکن اسی روایت کے شاعر ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں ممتاز ہیں ۔

(۳)

ہر بڑے ادبی دور میں چند مخصوص خیالات اور آوازیں اتنی عام و مقبول ہو جاتی ہیں کہ دوسرے خیالات اور آوازیں ان کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں ۔

یہ آوازیں اس دور کی مقبولِ عام آوازوں سے مزاج ، لہجے اور آہنگ میں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اس دور میں وہ بے وقت کی راگنی معلوم ہوتی ہیں لیکن تاریخی نقطہ نظر سے ان آوازوں کی یہ اہمیت ہے کہ وہ آنے والے دور کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرکے ان کے لیے راستہ صاف کرتی ہیں ۔ ایک ایسے دور میں ایک اعلیٰ صلاحیتوں کا شاعر بھی ، ان مقبول آوازوں سے الگ ہونے کی وجہ سے ، گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس دور پر ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، میر ، درد اور سودا کی آوازیں چھائی ہوئی ہیں اور ان کے سامنے ساری دوسری آوازیں اتنی نحیف ہو جاتی ہیں کہ سنائی نہیں دیتیں ۔ اس دور میں قدرت اللہ قدرت کا بھی یہی المیہ ہے اور اسی لیے وہ وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ قدرت اللہ قدرت مزاج اور انداز نظر میں میر و سودا سے مختلف تھے اور درد سے قریب ہوتے ہوئے بھی قریب نہیں تھے ۔ اسی لیے جب وہ اس دور میں اپنے مخصوص مزاج کا اظہار شاعری میں کرتے تو سننے یا پڑھنے والوں کو یہ طرزِ فکر و ادا نامانوس معلوم ہوتا اور یوں محسوس ہوتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ، اسی لیے میر نے شاہ قدرت کو ''عاجزِسخن''[۵۷] لکھا ہے اور ایک دفعہ یہ بھی کہا کہ ''دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو ۔''[۵۸] قدرت اللہ قدرت تخلیقی سطح پر اسی کشمکش کا شکار رہے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں اسی لیے اس دور میں پروان نہ چڑھ سکیں ورنہ ان کی آواز میں اس روایت و مزاج کا شعور ملتا ہے جو انیسویں صدی میں غالب کے ہاں جا کر صورت پذیر ہوا ۔

شیخ قدرت اللہ قدرت[۵۹] (م ۱۲۰۵ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع) ، جو عرف عام میں شاہ قدرت یا شاہ قدرت اللہ کے نام سے موسوم تھے ، ایک مضطرب روح کے مالک تھے ۔ ساری عمر سچائی اور حق کی تلاش میں سرگرداں رہے ۔ عالمِ جوانی میں حق کی تلاش میں مشائخِ روزگار سے رجوع کیا لیکن جب وہاں سے بھی کچھ حاصل نہ ہوا تو شاہ عشق اللہ قلندر سے ملے اور ، مزاج کی مناسبت سے ، تھوڑی سی مدت میں وہ حاصل کر لیا جس کے وہ متلاشی تھے ۔ بے قرار روح انھیں کسی ایک مقام یا صورت پر ٹھہرنے اور ایک طور پر قائم رہنے نہیں دیتی تھی ۔[۶۰] شاہ قدرت دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کا خاندان تقریباً تین سو سال سے یہیں آباد تھا ۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالعزیز شکربار (م ۶ جمادی الآخر ۹۷۵ھ/ ۸ دسمبر ۱۵۶۷ع) سال ڈیڑھ سال کی عمر میں اپنے والد کے ہمراہ جونپور سے دہلی آئے[۶۱] اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ شاہ قدرت ساری عمر قلندرانہ وضع سے زندگی بسر کرتے رہے ۔ قائم کے اس فقرے سے کہ ''فقیر سے شفقت سے پیش آتا

ہے ۔"[۶۲] یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدرت ان سے عمر میں کافی بڑے تھے ۔ اگر عمر کے اس فرق کو دس سال بھی قیاس کر لیا جائے تو قدرت کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع متعین کیا جا سکتا ہے ۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی کے حالات اور بگڑے اور اہلِ دہلی عافیت و روزگار کی تلاش میں ترکِ وطن کرکے برعظیم کے مختلف علاقوں میں جانے لگے تو شاہ قدرت بھی دہلی سے نکل کھڑے ہوئے:

حسرت اے صبحِ چمن ہم سے چمن چھوٹے ہے
مژدہ اے شامِ غریبی کہ وطن چھوٹے ہے

دہلی سے نکل کر وہ لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد ہوتے ہوئے مرشد آباد چلے گئے ۔ اس کا پتا مختلف تذکروں کے حوالوں سے ملتا ہے ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "بندے نے ان کو ایک بار لکھنؤ کے مشاعرے میں دیکھا ہے" ۔[۶۳] اور یہ بھی لکھا ہے کہ شاہ قدرت اب مرشد آباد میں مقیم ہیں ۔[۶۴] شورش نے لکھا ہے کہ "اتفاقاً عظیم آباد تشریف لائے" ۔[۶۵] علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "مدت ہوئی کہ دہلی سے مرشد آباد آ کر ساکن ہو گیا ہے ۔ اس وقت کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع ہے ، اس شہر کے امرا کی امداد پر بسر اوقات کر رہا ہے" ۔[۶۶] عمر کا باقی حصہ شاہ قدرت نے مرشد آباد میں گزارا جہاں کا ناظم ان کی سرپرستی و امداد کرتا تھا [۶۷] اور وہیں مرزا علی لطف کے مطابق "شاید ۱۲۰۵ھ"[۶۸] (۹۱ - ۱۷۹۰ع) میں وفات پائی ۔ ۱۲۰۴ھ (۹۰ - ۱۷۸۹ع) تک شاہ قدرت کے زندہ رہنے کا ثبوت ان کے دیوان دوم کے اس مخطوطے[۶۹] سے ملتا ہے جس کے پہلے صفحے پر خود قدرت کے ہاتھ کے لکھے ہوئے یہ الفاظ ملتے ہیں "کلام قدرت اللہ قدرت ۱۲۰۴ھ ۔" جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ قدرت کی وفات ۱۲۰۴ھ کے بعد یا شاید ۱۲۰۵ھ میں ہوئی ۔ میر شمس الدین فقیر سے ان کی رشتے داری تھی ۔[۷۰] ان کی اولاد میں صرف مبارک علی کا ذکر آتا ہے جو شاعر تھے اور والہ تخلص کرتے تھے ۔[۷۱]

شاہ قدرت فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے[۷۲] لیکن بنیادی طور پر وہ اُردو کے شاعر تھے ۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں ان کے کلام کے مدون ہونے کی اطلاع دی ہے ۔[۷۳] مبتلا نے "گلشنِ سخن" (۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع) میں لکھا ہے کہ ایک ہزار سے زیادہ اشعار اس کی نظر سے گزرے ہیں ۔[۷۴] گویا ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے قدرت کا دیوان مرتب ہو چکا تھا ۔ ان کے دو

دیوان ہیں۔ ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں اور دوسرا قومی عجائب خانہ کراچی کے ذخیرے میں۔ پہلے دیوان میں ۱۳۳ غزلیں اور چار مخمسات ہیں۔ غزلوں کے اشعار کی تعداد ۷۵۱ ہے[45] اور دوسرے دیوان میں مکمل و نامکمل غزلوں، مطلعوں اور اشعار کی تعداد ۱۹۰ ہے۔ اس میں چھ رباعیاں بھی ہیں۔[46] دوسرے دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ خود مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور کاتب کے لکھے ہوئے دیوان کے ابتدائی حصے میں اُسی قلم سے اصلاحیں اور اضافے موجود ہیں جس قلم سے باقی سارا دیوان لکھا ہوا ہے۔ قدرت کے دواوین اب تک شائع نہیں ہوئے۔

کلامِ قدرت کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کلام اس دور کے دوسرے شاعروں سے طرزِ ادا، لہجے اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اس میں حسن و عشق کے اظہار کی وہ صورت نہیں ہے جو یقین، بیان، بیدار، اثر، تاباں، حسرت کے ہاں نظر آتی ہے۔ قدرت کے ہاں عشق کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسمِ محبوب بھی تصورِ عشق میں تحلیل ہوگیا ہے۔ قدرت کے کلام میں خواہشِ وصل کے بجائے تلاشِ محبوب کا اور عشق کے ذریعے حیات و کائنات کے ادراک کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق میں حُسن کا بیان نہیں ہے بلکہ صرف عشق کا اظہار ملتا ہے اور اسی زاویے سے قدرت زندگی، کائنات اور خدا کے رشتے تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اظہارِ عشق کے حوالے بظاہر مجازی ہیں لیکن ان کی نوعیت حقیقی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

نہ ملا پر وہ بے نشاں نہ ملا فکر میں اوس کی اک جہان رہا

آئینہ خانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا

تصرف دیکھیو ٹک جذبۂ عشقِ حقیقی کا
گیا لے عرش سے تا فرش مشتِ خاک آدم کو

نہ واقفِ کارواں سے ہوں نہ کچھ آگاہ منزل سے
کیا میں وادیِ اُلفت کو طے اک جنبشِ دل سے

ہم خانہ خرابوں نے کہیں تجھ کو نہ پایا
اے خانہ برانداز تو بتلا کہ کہاں ہے

جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

حشر میں آویں گے زاہد مے کشانِ بزمِ عشق
ہات میں ساغر ، بغل میں شیشہ ، کاندھے پر سبو
صفائی عشق میں اتنی تو پیدا کیجیے قدرت
نظر گر دشت پر کیجے پری رخسار بن بیٹھے
عشق کی منزل میں اے غافل تو سجدے سے نہ چوک
دیر و مسجد ، کعبہ و بت خانہ چاروں ایک ہیں
یار قدرت کو سناتا ہے ہر اک پردے میں راز
کچھ صدائے بانگ میں کچھ نغمۂ ناقوس میں

اور جب حسن کا ذکر آتا بھی ہے تو اس کی نوعیت بھی عشق کے حوالے سے یہ ہوتی ہے :

عشق نے جوہیں کیا دل میں تصور حسن کا
اک جہاں صورت گری کا کارخانہ ہو گیا

عام طور پر عشق کی منزل وصلِ محبوب ہے لیکن قدرت کے ہاں عشق کی منزل تلاشِ محبوب ہے۔ تلاش ، تلاش ، تلاش۔ یہی قدرت کا تخلیقی عمل ہے۔ یہی ان کا راستہ اور یہی ان کی منزل ہے۔ قدرت جوانی ہی میں تلاشِ حق میں نکل کھڑے ہوئے تھے لیکن حق نہ انھیں مشائخِ روزگار میں ملا اور نہ صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں۔ اسی تلاش میں جب وہ عشق اللہ قلندر کی بارگاہ میں پہنچے تو انھیں وہ مل گیا جو وہ چاہتے تھے۔ اسی ادراک کا اظہار وہ ساری عمر اپنی شاعری میں کرتے رہے اور یہی شعور و ادراک انھیں معاصر شعرا سے ممتاز کر دیتا ہے۔ میر اثر کی شاعری میں عشقِ مجازی اور خواہشِ وصل کی اضطراری کیفیت کا اظہار ہے۔ درد صوفیانہ ادراک و تفکر کو حسن و عشق کی علامات سے ظاہر کرتے ہیں۔ شاہ مہدی بیدار انھی تجربات و خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا اظہار میر درد کے ہاں ہوا ہے لیکن تلاشِ حق کا یہ اضطراب جو شاہ قدرت کے ہاں نظر آتا ہے اس دور میں ، درد کے علاوہ ، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ درد کا تفکر شاہ قدرت کے مزاج سے قریب تر ہے۔ اسی لیے وہ دیوان دوم میں دو جگہ درد کا ذکر یوں کرتے ہیں :

دیوان خواجہ میر کی ہر فرد کا طلا
نقاش زردی رخ قدرت سے چاہیے

چاہیے قدرت رکھے وو آہ سے چشم اثر
درد سا پیدا کرے جو پیر کامل دیکھ کر

قدرت کے ہاں ، تلاش حق میں وصل محبوب کا تصور سایہ و خورشید کا سا ہے۔

جب سورج نکلتا ہے تو سایہ دور ہو جاتا ہے ۔ یہ دونوں ایک ساتھ کیسے رہ سکتے ہیں ؟ اس صورت میں آغاز و انجام کا پتا کیسے چل سکتا ہے ؟

نسبت ہے ہماری تری جوں سایہ و خورشید
جس جا نہیں تو ہم ہیں ، جہاں تو ہے نہیں ہم
دل سے کہا سناں نے کہ سینے میں یہاں رہوں
ناوک یہ پوچھتا ہے بھلا میں کہاں رہوں
لے اڑا شوق جنوں ریگِ رواں کے ہمراہ
نہ کچھ آغاز ہی سوجھے ہے نہ انجام ہمیں

اس سطح پر قدرت کا تجربہ میر درد سے بھی مختلف ہے ۔ یہ وہ لے ہے جو علویت کے ساتھ ہمیں غالب کی شاعری میں نظر آتی ہے جہاں عاشق سرگشتۂ خمار رسوم و قیود نہیں رہتا ، جہاں دیر و حرم ، کعبہ و بت خانہ ، قطرہ و یم ، شیشہ و مے سب ایک ہو جاتے ہیں ۔ شاہ قدرت کے ہاں عشق کا ایک بہت علوی ما بعدالطبیعیاتی تصور ملتا ہے ۔ اس تلاش نے قدرت کی شاعری میں وہ رنگ اور اندازِ نظر پیدا کیا جس کے ارتقا کی تکمیل غالب کی شاعری میں ہوتی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے شاہ قدرت کے یہ چند اشعار اور پڑھیے :

ہوا دستِ جنوں سے تار تار از بسکہ پیراہن
گریباں ڈھونڈتا ہے دامن اور دامن گریباں کو
ہم سبک روحوں کو کب ہے قافلے کا انتظار
مثلِ بو دوشِ صبا پر اپنی نت شب گیر ہے
تمنا اہلِ عشرت کو ہے نت سرمایہ داروں سے
مرے داغِ جگر پر ہے نظر تبخالۂ شب کی
دامن سے اوس کے جتنے تھے گستاخ لگ چلے
میں تیرہ روزِ از روئے آداب رہ گیا
اہلِ عدم کو رمزِ فنا کا تھا کب شعور
سر مشقِ رفتگاں مرا لوحِ مزار تھا
صبر و طاقت تو نہ لائے شبِ ہجراں کی تاب
ایک ہی نالہ مگر ہمدمِ تنہائی تھا
میں زیر لب فشار گلوئے فغاں کیا
مقراض بال طائر عرش آشیاں کیا

بے طاقتی سے عرضِ تمنّا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا
کچھ دیر ہوئی اشک نہیں آنکھوں سے گرتے
شاید تہِ مژگاں کوئی لختِ جگر آیا
جاتے ہیں چلے آپ سے پر کچھ نہیں معلوم
قدرت ہمیں درپیش کدھر کا سفر آیا
گھر سے جس وقت وہ غارت گرِ ایماں نکلا
کفر سے گبر گیا ، دیں سے مسلماں نکلا
کشتۂ حیرتِ حسن اس کے جہاں ہیں مدفون
لالہ واں خاک سے جوں نرگس حیراں نکلا
کب سینۂ تفتیدہ ہو مسکنِ دلِ بیتاب کا
آتش کدے میں رہ سکے مقدور کیا سیاب کا
غنچۂ پیکاں نہیں کھلتا نسیمِ صبح سے
عقدۂ دل کب ہے ہر سو ناخنِ تدبیر کا
واشدِ اہلِ تمیز اور ہے عالم میں دیکھ
ہے تبسّم زیرِ لب اس غنچۂ تصویر کا
جس راہ سے کہ تو نے اک دم قدم کو رکھا
جو سجدہ تھا جبیں میں ہم دوشِ نقشِ پا تھا
تیرہ بختوں پر درِ عشرت ز بس مسدود تھا
جو چراغ اس بزم میں روشن کیا سو دود تھا
بس ہے صد چاک دل اور دیدۂ گریاں مجھ کو
عشق میں اتنا ہی درکار ہے ساماں مجھ کو
تیغ تو مونہہ نہ بھڑا عرصۂ جاں بازوں میں
دیکھ ہنستا ہے ہر اک زخم نمایاں مجھ کو
سدا دل کے داغوں کو ہم دیکھتے ہیں
بہار گل و لالہ کم دیکھتے ہیں
ہمیں کام ہے آستانے سے دل کے
جو ناداں ہیں دیر و حرم دیکھتے ہیں
سر سجدہ کو اپنے خم دیکھتے ہیں
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

غالب کا شعر ہے :

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

ان اشعار کے انداز فکر میں ، ذخیرۂ الفاظ میں ، اشارات و کنایات میں ، لہجے اور آہنگ میں ، طرز و اظہار میں وہ واضح نقوش موجود ہیں جو آئندہ دور میں غالب کی شاعری میں صورت پذیر ہوئے ۔ ان اشعار میں ویسا ہی شعور و ادراک اور ویسی ہی فکر ہے جو غالب کو غالب بناتی ہے ۔ یہ ویسی شاعری نہیں ہے جیسی ہمیں میر و سودا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ یہ اس دور کی نامقبول شاعری ہے ، جس میں شاعری کا ایک نیا اور وسیع امکان موجود ہے ۔ قدرت کے ہاں بھی غالب کی طرح فکر و جستجو ، شعور و ادراک جذبے کے ساتھ ملتے ہیں لیکن یہ جذبہ میر و سودا کے جذبے سے مختلف نوعیت کا ہے اور اس میں اتنا اشکال اور اتنی تہہ داری ہے کہ اسے روزمرہ کی عام زبان میں بیان کرتے ہوئے شاہ قدرت کو دشواری پیش آ رہی ہے اور اسی لیے ، اس دور کی روایت شاعری کے برخلاف ، ان کے ہاں فارسی تراکیب وسیلۂ اظہار بن رہی ہیں ۔ یہی صورت غالب کو بھی پیش آئی تھی اور یہی قدرت کے کلام کا عام مزاج ہے ۔ وہ اپنی بات کو چراغِ داغِ عروسی ، رفتارِ جاں پرور ، موجِ نفس ، لختِ جگر آلود ، مژدۂ ناامیدی ، مژگانِ اشک بار ، اشکِ گلگوں ، سزاوارِ قفس ، خورشیدِ لبِ بام ، تاجرِ دکانِ عقیق جگری ، آزادہ رو سلسلہ کبک دری ، غارت گرِ ہوش ، جنبشِ بادِ صبا ، شبِ تاریکِ ہجراں ، چراغِ داغِ حرماں ، داغِ سینۂ پر نور ، جانِ دلِ ناشاد ، برنگِ سیلِ خون ، ذوقِ تلخیِ سم ، دامِ تماشا ، ذوقِ ہم‌صفیرانِ قفس ، لذتِ اہلِ قفس ، نالۂ مرغِ گرفتار ، ضبطِ رازِ عشق ، آرائشِ دامنِ مژگاں ، زیبِ چشمِ گریاں ، صد نیم بسمل ، اشک سرمژگاں ، گلِ شادابِ آتش ، سرگرمِ ہم آغوشی ، خانہ برانداز ، شکنِ زلفِ یار ، گنجینۂ گوہر ، گلزارِ وصل ، بلبلانِ تصویر وغیرہ تراکیب کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ شاہ قدرت اور مرزا غالب میں مزاج اور لہجے کی ہم آہنگی صرف الفاظ و تراکیب کی مناسبت سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ یہ مناسبت دراصل اس ادراک و شعور سے پیدا ہوئی ہے جو ان دونوں میں مشترک ہے ۔ یہ وہ طرز خاص ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتا اور اس دور میں جب میر شاہ قدرت کو اپنا دیوان دریا میں ڈالنے کا مشورہ دے رہے تھے یا اپنے تذکرے میں ان کا ذکر ، اپنے دوست عارف کے کہنے سے ، کرتے ہوئے انھیں 'عاجز سخن' لکھ رہے تھے تو انھیں کیا معلوم

تھا کہ یہی وہ امکان ہے جو اگلی صدی میں اس زبان کے ایک عظیم شاعر کے ہاں نئی صورت میں جلوہ گر ہوگا ۔

شاہ قدرت فکر و خیال کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری کا رخ مابعد الطبیعیاتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ جذبے کی گرمی شامل ہے ۔ ان کے ہاں یہ گرمی تلاشِ حق کی بےتابی سے پیدا ہوئی ہے ۔ ان کی شاعری میں قرۃ العین طاہرہ کی سی آتشِ شوق و تلاشِ منزل کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہ قدرت کا دل بابِ آتش ہے اور ان کا سارا وجود ہجر کی آتشِ شوق میں جل رہا ہے ۔ یہ ہجر وہ ہے جو ہردم تلاشِ محبوب میں سفر جاری رکھنے پر آمادہ رکھتا ہے اور جب منزل آتی ہے تو یہ رشتہ سایہ و آفتاب کا رشتہ بن جاتا ہے ۔ اسی لیے شاہ قدرت کا عشق آگ اور سفر ہے اور اسی لیے ان کے ہاں آتش ، سوز ، آگ ، طپش ، شرار ، تجلی ، شعلہ کے الفاظ بار بار آتے ہیں ۔ داغ ، اشک اور آنسو بھی آتش و سوز کی ایک صورت ہیں :

برنگ شمع دل سوزی میں تیری آگ پھانکوں ہوں
سمندر تو نہیں پر دل ہمارا بابِ آتش ہے

سمندر کی طرح آتش پسندِ دل ہے عاشق کو
جدا اوس سے رہے بیتاب بس اسباب آتش ہے

تسرا داغِ محبت یہ دلِ بے تاب رکھتا ہے
بغل میں اپنی کس آتش کو یہ سیاب رکھتا ہے

جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

بس کے اٹھتے ہیں جگر سے شعلے مشتعل ہیں مرے گھر سے شعلے

سینۂ تفتیدہ میں دل کی تپش کو کچھ نہ پوچھ
وہ بمعنی آتش اور یہ فی المثل سیماب ہے

جس قدر سے ہوں شرر ، داغِ دل اپنے ہیں تیز
آب و آتش سے مرا گلشن سدا شاداب ہے

محبت کی جس آنکھوں میں نمی ہے جواہر کی اوسے پھر کیا کمی ہے

یہ آگ جو شاہ قدرت کے سینے میں روشن ہے ، وہ شعور و ادراک جو ان کے اندر موجود ہے ، حیات و کائنات کے جن تجربات سے وہ دوچار ہیں اس کا اظہار اتنا آسان نہیں تھا کہ وہ بے محابا شعر کہتے چلے جاتے اسی لیے ان کے دونوں دیوان مختصر ہیں ۔ وہ بات کو ٹھہر کر اور اپنے تجربے کو پورے طور پر

بیان کرنے کے لیے ایک مختلف نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں اور اسی لیے ان کا اپنا طرز اور اپنا لہجہ ہے جس میں توانائی بھی ہے اور ویسی ہی برجستگی بھی جو غالب کے ہاں لکھرتی ہے۔

عبرت و بے ثباتیِ دہر بھی شاہ قدرت کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اس مضمون کو بارہ شعر کی ایک مسلسل غزل میں اس 'پراثر انداز سے باندھا ہے کہ اس 'پرآشوب دور میں یہ غزل عام طور پر لوگوں کی زبان پر تھی۔ میر حسن نے اس غزل کو ''مشہورِ عالم''[۷۷] کہا ہے اور مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ غزل چھوٹوں بڑوں کی زبان پر جاری ہے[۷۸]۔ اس کا مطلع یہ ہے ؛ :

کس کی نیرنگی یہ برقِ خاطرِ مایوس ہے
جو شرر دل سے اٹھا سو جلوۂ طاؤس ہے

شاہ قدرت کے کئی شعر ایسے ہیں جو اس دور میں ضرب المثل بن گئے تھے۔ مثلاً

قدرت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں
جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا (دیوانِ اول)

قدرت کے دیوان دوم میں حاشیے پر یہ مقطع مطلع کی صورت میں ملتا ہے :

ٹوٹی کمند بخت کا وہ زور رہ گیا
جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا

قائم کے دیوان میں بھی یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا

شاہ قدرت کے دو تین ضرب المثل اشعار اور دیکھیے :

سینہ اس کا ہے دل اس کا ہے جگر اس کا ہے
تیر بیدار جدھر رخ کرے گھر اس کا ہے

رکھ نہ آنسو سے وصل کی اُمید کھارے پانی سے دال گلتی نہیں

درازی شبِ غم کی مت پوچھ قدرت
کہ اک اک گھڑی اوس کو سو سو برس ہے

شاہ قدرت اس دور کے ایک منفرد شاعر ہیں۔ اس دور کی شاعری میں ان کی آواز سارے شاعروں سے ایک الگ آواز ہے جو میر، سودا، حاتم، یقین، سوز، قائم، جعفر علی حسرت، اثر حتیٰ کہ درد سے بھی الگ ہے۔ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی ویسی عشقیہ نہیں ہے جیسی اس دور کی عام شاعری ہے۔ یہ اپنے رنگِ شاعری کی الگ روایت بناتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ،

ہر لحظہ بدلتی حیات و کائنات کو اوپر اٹھ کر دیکھنے کا رخ موجود ہے ۔ یہ اردو شاعری کو ایک نئی روایت سے روشناس کراتی ہے ۔ اسے غالب کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے ۔ اس ملکِ سخن میں شاہ قدرت غالب کے پیش رو ہیں ۔

میر و سودا کے ایک اور ہم عصر **ہدایت اللہ خان ہدایت**[79] (م ۱۲۱۹ھ/ ۵-۱۸۰۴ع) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ ہدایت نسلاً افغان تھے ۔ ان کے باپ دادا دہلی میں آباد تھے ۔ ہدایت یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور یہیں وفات پائی ۔ خواجہ میر درد کے شاگرد اور مرید تھے ۔[80] طبابت ان کا پیشہ تھا ۔ ان کے ایک بھتیجے حکیم ثناء اللہ خان فراق بھی فارسی و اردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ میر درد اور شاہ محمدی بیدار کی طرح شاعری اور تصوف ان کی زندگی کے دو مرکز تھے ۔ احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد جب دہلی اجڑی اور اہلِ کمال ایک ایک کر کے وہاں سے دوسرے علاقوں اور خصوصاً اودھ جانے لگے تو انھوں نے یہ قطعہ لکھا :

ہدایت اپنا وطن کس کو خوش نہیں آتا
پر آہ کیا کرے اب کوئی مرضیِ رب کو
ہزار حیف کہ دلی سا شہر ویراں کر
کیا ہے یاروں نے آباد ملکِ پورب کو

لیکن ہدایت نے میر درد کی طرح دہلی نہیں چھوڑی ۔ اہلِ دل کی طرح ہدایت منکسر المزاج اور شریف النفس انسان تھے — متواضع و مؤدب ،[81] حلیم و سلیم[82] ، صاف دل و پاکیزہ سیرت ۔[83] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ چالیس سال تک میرا ان سے استادی شاگردی کا رشتہ قائم رہا لیکن میں نے نہیں دیکھا کہ ان سے کبھی کوئی رنجیدہ ہوا ہو یا کسی کو ان سے آزار پہنچا ہو ۔[84] قائم چاند پوری نے ان کے بارے میں ایک ہجویہ رباعی لکھی تھی جس کا جواب بھی شریفانہ انداز میں ہدایت نے دیا تھا ۔ اس کا ذکر ہم قائم کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔

ہدایت صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔[85] مبتلا[86] اور لطف[87] نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان مختصر تھا لیکن ان کے شاگرد قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان تقریباً نو ہزار اشعار پر مشتمل تھا ۔ دیوان کے علاوہ کچھ مثنویات بھی تھیں اور علم تصوف میں ایک رسالہ ''چراغِ ہدایت'' کے نام سے لکھا تھا ۔[88] قاسم کی نظر سے یہ دیوان گزرا تھا جس کا طویل انتخاب انھوں نے اپنے تذکرے میں دیا ہے ۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ مبتلا اور لطف کے مقابلے میں قاسم

کی بات کو صحیح نہ مانا جائے ۔ ممکن ہے مبتلا و لطف کی نظر سے جو دیوان گزرا ہو وہ ہدایت کے ضخیم دیوان کا انتخاب ہو ۔ میر حسن نے ان کی ایک مثنوی ''در تعریفِ بنارس'' کا بھی ذکر کیا ہے جو ہدایت نے اس وقت لکھی تھی جب وہ خالصہ بادشاہی کے پیش کار لالہ سبدہ رائے یکدل کے ہمراہ بنارس گئے تھے ۔[89] نواب اعظم الدولہ سرور نے مثنوی اور دیوانِ غزلیات کے علاوہ مراثی، سلام و قصائد کا بھی ذکر کیا ہے ۔[90] ان سب سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہدایت ایک پُرگو اور قادرالکلام شاعر تھے ۔ آج ہدایت کا دیوان ناپید ہے لیکن چونکہ یہ وہ شاعر ہے جس نے اس دور میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیا ہے اس لیے ہم نے مختلف تذکروں سے ان کے کئی سو اشعار جمع کرکے ان کی شاعری کے بارے میں رائے قائم کی ہے ۔ شیفتہ نے[91] ان کا سالِ وفات ۱۲۱۵ھ (۱ - ۱۸۰۰ع) دیا ہے ۔ خوب چند ذکا نے عیار الشعرا میں[92] اور سرور نے عمدۂ منتخبہ[93] میں سال وفات ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۴ع) دیا ہے ۔ قاسم نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''چند دن ہوئے جہانِ فانی کو خیرباد کہہ کر سرائے جاودانی میں قیام کیا ۔''[94] 'چند دن ہوئے' کا مفہوم سمجھنے کے لیے ہماری نظر عمدۂ منتخبہ میں سرور کے ایک بیان پر جاتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ۱۲۱۹ھ میں قاسم نے میرا تذکرہ دیکھا اور اسے دیکھ کر قاسم کے دل میں تذکرہ لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔[95] قاسم کے حالات، جیسا کہ سرور نے خود بتایا ہے، ۱۲۱۹ھ میں لکھے گئے ہیں ۔ اگر قاسم نے ۱۲۱۹ھ میں، جو سرور کے مطابق ہدایت کا سالِ وفات ہے، اپنے استاد ہدایت کے حالات تذکرے میں درج کیے تو اس ''چند دن ہوئے'' کا مطلب یہ ہے کہ ہدایت نے ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۴ع) میں وفات پائی اور یہی سالِ وفات زیادہ قرینِ صحت ہے ۔

ہدایت کے کلام میں وہ ساری عام خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں ۔ ان کے ہاں اخلاق و تصوف بھی ہے اور حسن و عشق کا اظہار بھی ۔ عشق ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے جس میں جذبہ و احساس شامل کرکے انھوں نے اپنی شاعری کو نکھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

تمھارے جور سے شکوہ کبھی کیا ہوگا ہدایت نے   بھلا بتاؤ مری جان کچھ
کچھ اور بس نہ چلا ہوگا رو دیا ہوگا   مگر یہی نہ کہ بے اختیار ہو کے کبھو

یہ تیرِ عشق دل کے تو اب پار ہو چکا
ہونا جو کچھ کہ تھا سو مرے یار ہو چکا

کچھ زرد ہو گیا ہے ہدایت تو ان دنوں
ایسا بہ کس کی چشم کا بیمار ہو گیا

کوئی پھرا نہ ملکِ عدم سے تو اب تلک
پایا جہاں کسو نے کچھ آرام رہ گیا

حیرت میں ہوں کہ تیرے تئیں اے شبِ وصال
ظاہر میں دیکھتا ہوں کہ عالم ہے خواب کا

چلتے ہیں ہم بھی تیرے ساتھ نسیم — رہ کے اس باغ میں کیا کیجے گا
کٹتی ہی نہیں یہ ہجر کی شب — یا رب کیا آج سو گئی صبح
رودادِ شب فراق مت پوچھ — بارے مر مر کے میں جیا ہوں

کیا کہوں میں کہ ترے ہجر میں کیوں کر گزری
وہی جانے ہے مری جان کہ جس پر گزری

انجام کار دل کا ہدایت میں کیا کہوں
آنسو کی بوند ساتھ لہو کے ٹپک گئی

ان چند اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہدایت کے کلام میں حلاوت اور دردمندی کے ساتھ لطافتِ احساس موجود ہے ۔ اس میں زبان و بیان کی رچاوٹ بھی ہے اور روزمرہ و محاورہ کو سلیقے سے استعمال کرنے کی ہنرمندی بھی ۔ زبان کے اسی مزے کی وجہ سے ان کے کلام میں شگفتگی و لطف پیدا ہو جاتا ہے اور شعر میں تازگی کا احساس ہوتا ہے ۔ اُن کے کلام سے آج بھی اچھے اشعار خاصی تعداد میں منتخب کیے جا سکتے ہیں ۔ ان کا کلام نہ صرف صاف و شستہ ہے بلکہ سفرِ عشق میں ہونے والے تجربے بھی اس میں شامل ہیں ۔ انھیں زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنی بات روزمرہ کی زبان میں بیان کرنے پر پوری طرح حاوی ہیں ۔ اُردو غزل نے عشقیہ جذبات کو اُس طور پر برتا کہ شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس کا اظہار غزل میں نہ ہوا ہو ۔ اب شاعر کا کمال اس میں تھا کہ وہ عشق کو کس طرح آفاقی بنا دے ۔ میر وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے یہ کام بھی کر دکھایا ، اسی لیے وہ نہ صرف اس دور پر چھا گئے بلکہ ان کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہو گئی ۔ اسی وجہ سے ، ایسے شاعر جن میں اعلٰی درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود تھیں ، میر کے سامنے دوسرے درجے کے شاعر بن کر رہ گئے ۔ یہی صورت قائم کے ساتھ ہوئی اور یہی اس دور کے چند اور دوسرے شاعروں کی طرح ہدایت کے ساتھ بھی پیش آئی ۔ ہدایت کی شاعری میں ایک لہجے اور طرز کا احساس ہوتا ہے ۔ میر

نے بھی ہدایت کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ''ریختہ ایک خاص انداز سے کہتا ہے۔''[۹۶] خود ہدایت بھی اپنی شاعری کو میر و مرزا کے برابر سمجھتے تھے :

اے ہدایت جو سخن فہم ہیں اون کے نزدیک
میر و مرزا کا جہاں ذکر ہے وہاں ہم بھی ہیں

لیکن ان کا کلام اپنی ساری قادر الکلامی اور لہجہ و طرز کے باوجود میر و درد سے اوپر نہیں اٹھتا ، اسی لیے وہ اچھے شاعر ہوتے ہوئے بھی میر ، درد ، سودا سے کمتر درجے کے شاعر ہیں ۔ ہدایت نے میر ، درد ، سودا ، قائم اور دوسرے قابلِ ذکر شعرا کی طرح اس دور کی زبان کو مانجھا ، اس میں بیان کی قوت پیدا کی ، نازک احساسات کے اظہار کا سلیقہ پیدا کیا اور اپنے تخلیقی عمل سے اُردو شاعری کو ایک ایسی صورت دینے میں مدد دی کہ اس میں عوام و خواص دونوں شریک ہوگئے ۔ میر ، درد اور سودا نے ، شاعری کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ، اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی جب کہ ہدایت اور اس دور کے ایسے ہی دوسرے شاعروں نے اس روایت کو مانجھنے ، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا ۔ ہدایت اس دور کے ان شاعروں میں شامل ہیں جو اپنے دور میں بڑے شاعروں کو بڑا بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ اس دور میں قائم و بیدار کی طرح ہدایت کی بھی اہمیت ہے :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے   رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

دہلی کی شاعری کی وہ روایت ، جسے ہم نے ''ردِ عمل کی تحریک'' کے نام سے موسوم کیا ہے ، مرزا مظہر کے دو شاگردوں ــــ محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ دردمند ــــ کے ذریعے عظیم آباد و بنگالہ پہنچی جہاں ان شعرا نے نئے مذاق سخن کا بیج ڈال کر نئی روایتِ شاعری کو پروان چڑھایا ، جسے کچھ عرصہ بعد اشرف علی خاں فغاں نے اور مضبوط کیا ۔ میر باقر حزیں کی وفات ۱۱۶۵ھ میں ، دردمند کی وفات ۱۱۷۹ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ع) میں اور فغاں کی وفات ۱۱۸۶ھ (۷۳ - ۱۷۷۲ع) میں ہوئی ۔ میر محمد حیات ، ہیبت قلی خاں جن کا خطاب اور حسرت تخلص تھا[۹۷] اور جو عرفِ عام میں ہیبت قلی خاں حسرت (م ۱۲۱۰ھ/ ۹۶ - ۱۷۹۵ع) کے نام سے جانے جاتے ہیں ، سرزمین عظیم آباد کے شعرا کی پہلی کھیپ میں ایک ایسے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جن کا معیار سخن قابلِ ذکر ہے ۔ ہیبت قلی خاں حسرت ، محمد باقر حزیں کے بہنوئی بھی[۹۸] تھے اور میر غلام حسین شورش عظیم آبادی (م ۱۱۹۵ھ/ ۸۱ - ۱۷۸۰ع)[۹۹] صاحبِ تذکرۂ شورش اور شیخ غلام یحیی حضور عظیم آبادی (م ۷ جمادی الثانی ۱۲۰۶ھ[۱۰۰]/ ۲ فروری

۱۷۹۲ع) کی طرح ان کے شاگرد بھی ۔ ان کے کلام اور ملازمت کی نوعیت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ حسرت عظیم آبادی نے مروجہ تعلیم حاصل کی تھی۔ وہ زندگی میں تین درباروں سے وابستہ رہے ۔ پہلے نواب شوکت جنگ ، ناظم پورنیہ کی رفاقت میں رہے[۱۰۱] لیکن یہ توسل زیادہ عرصے قائم نہیں رہا اس لیے کہ شوکت جنگ دو ماہ بعد ہی ربیع الاول ۱۱۶۹ھ/دسمبر ۱۷۵۵ع میں قتل کر دیے گئے ۔ اس کے بعد حسرت نواب سراج الدولہ سے وابستہ ہو کر خدمتِ داروغگی[۱۰۲] اور عرض بیگی مختار سوال و جواب[۱۰۳] کے عہدے پر فائز ہوگئے جہاں انھوں نے یہ خدمت محنت و توجہ سے انجام دی ۔ ان کے ہیبت و دبدبہ کا یہ عالم تھا کہ کسی کو سرکشی کی مجال نہیں تھی ۔[۱۰۴] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی خدمات سے خوش ہو کر سراج الدولہ نے انھیں ہیبت قلی خان کا خطاب دیا تھا ۔ ساری عمر وہ اسی نام سے پہچانے جاتے رہے ۔ سراج الدولہ کا عرصۂ حکومت (۹ رجب ۱۱۶۹ھ — ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ/۱۰ اپریل ۱۷۵۶ع — ۲ جولائی ۱۷۵۷ع) بھی بہت مختصر تھا ۔ جنگِ پلاسی میں شکست کے بعد وہ بھی بے دردی کے ساتھ قتل کر دیے گئے ۔ سراج الدولہ کے بعد حسرت بے روزگار ہو گئے اور ان کی پریشانیوں کے دور کا آغاز ہوا - ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں جب امر اللہ الہ آبادی (صاحبِ تذکرۂ مسرت افزا) عظیم آباد گئے تو حسرت اس وقت مرشد آباد میں ''بحسرت مافات و مضیٰ'' زندگی گزار رہے تھے ۔[۱۰۵] ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں مبتلا نے لکھا کہ اس وقت نواب مبارک الدولہ کے زمرۂ متوسلین میں شامل ہیں اور پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں ۔[۱۰۶] ۱۱۹۸ھ/۸۳ - ۱۷۸۴ع میں ابراہیم خان خلیل نے لکھا کہ نواب مبارک الدولہ میر مبارک علی خان بہادر ناظمِ بنگالہ کے متوسل ہیں اور غربت و پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں ۔[۱۰۷] نوجوان مبارک الدولہ تو نام کے ناظمِ بنگالہ تھے ، اصل اختیار تو انگریزوں کے ہاتھ میں تھا ۔ اس طرح حسرت کی کم و بیش ساری عمر فارغ البالی کی حسرت میں گزر گئی اور وہ عمر بھر اپنے باپ دادا کی جائیداد بیچ بیچ کر کھاتے رہے جس کا اندازہ اس سفارشی خط سے بھی ہوتا ہے جو ابراہیم خان خلیل نے حسرت کے گاؤں کی فروخت اور ہمت سنگھ کی دھاندلیوں کے سلسلے میں احمد علی قیامت کو لکھا تھا ۔[۱۰۸] اسی عالم میں ۱۲۱۰ھ[۱۰۹] (۹۶ - ۱۷۹۵ع) میں ، جب کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے ختم ہونے میں پانچ سال باقی تھے ، انھوں نے مرشد آباد[۱۱۰] میں وفات پائی :

کلفتِ ایام سے حسرت یہاں — عمر میں کیا خاک بسر کر گیا

دیوان حسرت کا ایک ہی نسخہ ہے جو رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے اور اب مرتب و شائع ہو چکا ہے۔۱۱۱ اس میں بھی حسرت کا سارا کلام نہیں ہے۔ بعض تذکروں میں ان کا ایسا کلام ملتا ہے جو اس واحد نسخے میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ رامپور کا نسخہ دیوانِ حسرت کا قدیم نسخہ ہے جس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو بعد میں لکھا گیا۔ دیوان حسرت عظیم‌آبادی میں ایک نعتیہ مخمس، ایک مثمن، دو سلام اور تیرہ رباعیات کے علاوہ سب غزلیں ہیں جن کی تعداد ۴۴۴ ہے۔ اس دیوان کے علاوہ ان کی کوئی اور تصنیف نہیں ہے۔ غلطی سے جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' ان سے منسوب کی جاتی رہی ہے جس پر ہم پچھلے صفحات میں بحث کر آئے ہیں۔

ہیبت قلی خاں حسرت بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ حسرت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بہار و بنگالہ کے شعرا کی اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مرزا مظہر کے شاگرد حزیں اور دردمند کے زیراثر یہاں ابھری۔ حسرت کے کلام پر اسی لیے دہلوی شعرا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے۔ ان کا کلام اٹھارویں صدی کے تہذیبی مزاج کے مطابق سر تا پا عشقیہ ہے۔ اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے، نہ وہ تنوع ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے اور نہ تصوف کا وہ فکری عنصر جو درد کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کے لیے حزیں کی شاعری ایک معیار تھی جس کی وہ پیروی کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ اسی روایت کی تکرار اور پیروی کرتے ہیں جو حزیں کے ذریعے ان تک پہنچی تھی۔ ان کے کلام میں جذبہ و احساس کی وہ گرمی بھی نہیں ہے جو ہمیں دوسرے درجے کے دہلوی شعرا میں نظر آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی نے اٹھارویں صدی میں جن انقلابات کا سامنا کیا، جن بربادیوں کی دوزخ میں یہ شہر جلا، عظیم الشان مغلیہ سلطنت جس طرح اس شہر کی آنکھوں کے سامنے منہدم ہوئی، اس کا تجربہ اہلِ دہلی کے علاوہ کسی دوسرے شہر نے نہیں کیا تھا۔ اس تجربے نے اہل دہلی کے دلوں میں وہ گداختگی، سوز اور آگ پیدا کر دی جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی لیے غم کی لَے دہلوی شاعری میں تیز ہے۔ بے ثباتی و عبرت کے مضامین عام ہیں اور تصوف اسی لیے ان کو محبوب ہے۔ حسرت کا یہ تجربہ چونکہ براہ راست نہیں تھا اور وہ اس قسم کے مضامین محض روایت کی پیروی میں باندھ رہے تھے اس لیے ان کے کلام میں وہ اثر نہیں ہے جو ہمیں دہلی کے دوسری صف کے شعرا مثلاً قائم، بیان، ہدایت، بیدار وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کی شاعری تکرار

روایت کی شاعری ہے ۔ ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں وہ حرارت نہیں ہے جو کوہکن سے جوئے شیر کھدواتی اور مجنوں کو صحرا صحرا پھراتی ہے ۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

اتنا نومید نہ ہو دل کو قوی رکھ حسرت
صبر کو دیکھ تو کیا ہوتا ہے ہوتے ہوتے

مہربانی نہ کرو ہم سے میاں کیا ہوگا
اسی افسوس میں مرجائیں گے یاں کیا ہوگا

مر گیا میں اس نے جب مجھ سے اکیلے یوں کہا
آپ تو رسوا ہوا ہے تو مجھے رسوا نہ کر

یارو یہ مرا عشق کا عنوان کسی روز
کھو کر رہے گا ہائے مری جان کسی روز

ہو نہ ہو مجھ سے خفا دل میں ہے کچھ وہ دلدار
خود بخود آج طبیعت مری گھبراتی ہے

ان اشعار سے ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس میں حد درجہ انفعالیت ہے ، جو بے عمل ہونے کی وجہ سے بزدل بھی ہے اور بے حوصلہ بھی ۔ اس میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہے ۔ یہی کیفیت حسرت کی شاعری پر چھائی ہوئی ہے ۔ اسی لیے ہم نے ان کی شاعری کو شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری کہا ہے ۔ حسرت کی شاعری کا عاشق اپنے محبوب سے ایسا سہا ہوا ہے کہ وہ اپنے عشق کا پورا تجربہ بیان کرنے سے بھی قاصر ہے ۔ اسی لیے یہاں عشق 'نیم عشق' ہے اور تجربہ 'نیم تجربہ' ہے اور اسی وجہ سے حسرت کی شاعری اس سطح پر بھی نہیں آپاتی جس پر ہمیں فغاں ، ہدایت ، بیدار اور خود حزیں کی شاعری نظر آتی ہے ۔ لیکن حسرت اپنے ان ادھورے جذبات کا اظہار جس سلاست اور سادگی سے کرتے ہیں وہ انھیں اس دور کے شعرا میں قابلِ توجہ ضرور بنا دیتی ہے ۔ اس سادہ طرز کی وجہ سے ان کے ہاں ایک ایسا لہجہ پیدا ہوگیا ہے جو اس دور میں انھیں مقبولیت دیتا ہے ۔ اس لہجے کا مقابلہ میر ، سودا ، درد سے تو کیا ، قائم و بیدار سے بھی نہیں کیا جا سکتا ، لیکن اس کے باوجود یہ حسرت کا اپنا لب و لہجہ ہے جو انفعالیت سے نظریں نیچی کرکے دھیمی آواز میں ، بات نہ کرنے کے انداز میں بات کرنے سے پیدا ہوا ہے اور جس میں اظہار کی سادگی و سلاست نے ایک ہلکا سا رنگ بھی بھر دیا ہے اور

جس سے حسرت کی شاعری کی یہ صورت بنی ہے :

ہجر کا دن کہ ترا آفتِ جاں تنہا گزرا
مجھ پہ لائے گی بلا اب شبِ تنہائی کیا
گو کرکے یاد اس کی بے حال ہوں نہایت
فرصت ذرا تو مجھ کو تو اے خیال دینا
جب میں کہا کمر تو مرے قتل پر نہ کس
بولا وہ شوخ کرکے تبسّم ابھی سے بس
یار آتا نظر نہیں آتا ہم کو ہوتا نہ انتظار اے کاش
درد اپنی ہے کسی کا ہم کسی سے کیا کہیں
آشنا سارے جہاں میں ایک رکھتے ہیں سو تم
اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی اے محبت اسے کیا کہتے ہیں
ہو جاوے اک توجہ ادھر بھی اگر کبھی
اتنا بڑا یہ کام ترے روبرو نہیں
یاد اس لطف حضوری کا کریں کیا حاصل
آ پڑا کام فقط اب تو تری یاد کے ساتھ
یک بیک یاد تمھاری جو مجھے آتی ہے
جی ہی جانے ہے جو کچھ دل پہ گزر جاتی ہے
جس کی جدائی مجھ کو خیالِ محال تھا
رہتا ہے کام اب مجھے اس کے خیال سے
مری بات سنتا ہے اس طور سے
کہ کہتا ہوں گویا کسی اور سے
ہم کو دنیا کے تر و خشک سے پہنچا ہے یہی
لب مرے خشک رہے چشم مری نم ہووے
رہے ہے نقش مرے چشم و دل پریوں تری صورت
مصوّر کی نظر میں جس طرح تصویر پھرتی ہے

حسرت کے زبان و بیان پر ، روزمرہ و محاورہ پر ، اظہار کی صفائی و پاکیزگی پر دلی کے زبان و بیان کا واضح اثر ہے ۔ دلی کی بربادی کے بعد جب وہاں کے اہلِ کمال برعظیم کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے تو تقریباً نصف صدی تک دلی کی زبان ، ہر علاقے کی نئی نسل کے شعرا کے لیے معیار بنی رہی ۔ یہی صورت فرخ آباد ، فیض آباد اور لکھنؤ میں رہی اور یہی صورت مرشد آباد ، عظیم آباد اور

حیدر آباد دکن میں رہی ۔ حسرت کی بنیادی زبان و محاورہ یہی زبان ہے لیکن جب سودا و سوز کو لکھنؤ آئے جُگ بیت گئے ، میر بھی نئے پرانے ہو گئے اور لکھنوی تہذیب اپنے تہذیبی تقاضوں اور ان سے پیدا ہونے والی معاشرتی و تہذیبی ضرورت کے پیش نظر اپنی انفرادیت تلاش کرنے لگی تو زبان و بیان اور لہجے بھی بدلنے لگے ۔ اودھ کی تہذیب و شاعری کے یہ اثرات عظیم آباد بھی پہنچے اور حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں بھی نظر آنے لگے ۔ ان اثرات کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ حسرت بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے لگے جن میں واضح طور پر زور زمین پر تھا ۔ دوسرا اثر یہ ہوا کہ معاملہ بندی شاعری میں در آئی اور ان کی شاعری میں بھی تیز شوخی آ گئی جو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج نے پیدا کی تھی ۔ تیسرا اثر یہ ہوا کہ جذبہ و احساس کی جگہ خیالی مضمون آفرینی نے لے لی ۔ حسرت کے ہاں یہ اثرات ابتدائی دہلوی اثرات کے مقابلے میں کم ضرور ہیں لیکن پھر بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں لکھنؤ کی نئی شاعری کے اثرات واضح ہیں ، مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں :

کسی کو سہل ہے کاٹے اگر زمین کا سانپ
خدا کرے نہ ڈسے زلفِ عنبرین کا سانپ

لکھ دے ایسا کوئی محبوب کی حُب کا تعویذ
کہ گلے کا مجھے کر رکھتے دل آرا تعویذ

کیوں کر نہ کرے یار ترا ناز فلک پر
ہے اس کا دماغ اے بتِ طنّاز فلک پر

سنگین دلوں کا غم مری چھاتی کا ہے پہاڑ
صحرا کی راہ لوں میں گریباں کو اپنے پھاڑ

وفا کے ہیں خوان پر نوالے ز آب اول دوم بہ آتش
بھرے ہے ساقی یہاں پیالے ز آب اول دوم بہ آتش

بوسہ میں لوں کا گن کے یار یک دو سہ چار پنج و شش
کہہ چکا ہس میں ایک بار یک دو سہ چار پنج و شش

کب تک وہ کمر میرے دلِ چاک پہ باندھے
راہِ نظر اس دیدۂ نمناک پہ باندھے

ان غزلوں میں لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی شاعری کا مزاج ایسا رسا بسا ہے کہ دیوانِ حسرت پڑھتے ہوئے یہ غزلیں ان کے باقی کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں ۔

لکھنوی شاعری کے یہ اثرات نہ صرف لکھنؤ کے نئے شعرا میں مقبول تھے بلکہ دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں بھی رفتہ رفتہ سرایت کر رہے تھے اور وہ صورت بن رہی تھی جس کا مطالعہ ہم جعفر علی حسرت کے ذیل میں کر آئے ہیں اور جو حسرت عظیم آبادی کے ان جیسے اشعار میں دکھائی دیتی ہے :

میں کہا اس سے ترے غم میں موا میں کیا کروں
ہنس کے بولا آن پہنچا دن ترا میں کیا کروں
تجھ پہ پیارے حسرتِ مسکیں کی دلجوئی ہے فرض
گفتگو سیکھی ہے کیا میں کیا کروں میں کیا کروں
کیسا عیش ہے تو پاس ہو اور موسم برسات ہو
بجلی سا ہو تو جلوہ گر جس دم اندھیری رات ہو
اپنی گلی میں دیکھ کے حسرت کو بولا یار
چل جا پرے ہو دور اگر تیری خیر ہے

شوخ معاملہ بندی کے اس نئے رجحان کو دیکھ کر ، جو حسرت کی زندگی کے آخری دور کی شاعری میں نمایاں ہوا ، یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر ، سودا اور درد کے رنگِ سخن کی جگہ اب یہ نیا رنگ سخن لے رہا ہے ۔ اس میں مزا لینے والی وہ کیفیت موجود ہے جو میر اور درد سے مختلف ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے اور حسرت بھی اب ہوا کے اسی رخ پر چل رہے ہیں ۔ انھوں نے اپنے دور کے دونوں رنگِ سخن کی پیروی کی ، اسے اُردو کے نئے مرکز عظیم آباد میں مقبول بنایا اور زبان و بیان کا وہی معیار قائم کیا جو ہر جگہ اُردو زبان و شاعری کا ادبی معیار تھا اور اس طرح عظیم آباد بھی ایک نیا مرکز بن کر اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے سے آ ملا ۔ یہ کام اس دور میں جو شاعر بھی کرتا وہ قابلِ ذکر ہو جاتا اور حسرت نے چونکہ یہ کام زیادہ سلیقے سے کیا اس لیے وہ عظیم آباد میں اُردو شاعری کی مرکزی روایت کے پہلے نمائندہ عظیم آبادی شاعر ہیں ۔

حسرت کی زبان وہی معیاری زبان ہے جو ادبی سطح پر شمال سے جنوب تک ، مشرق سے مغرب تک استعمال ہو رہی ہے ۔ ان کے ہاں وہ الفاظ ، جو اب متروک ہوگئے ہیں ، اسی طرح استعمال ہو رہے ہیں جیسے اس دور کے دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہے ہیں ۔ افعال ، ضمائر ، تذکیر و تانیث ، اضافت و عطف وغیرہ کا استعمال اسی طرح ہے جس طرح سب کے ہاں ملتا ہے ، لیکن جمع بنانے کی وہ صورت بھی ملتی ہے جو صرف قائم چاند پوری کے ہاں ملتی ہے ۔ حسرت جہاں عام

طریقے سے جمع بناتے ہیں وہاں اس طرح بھی بناتے ہیں :

صفائیں　　ع　دیکھو گیا مجھ کو بتاتی ہیں صفائیں آنکھیں
خوبئیں　　ع　ہزار خوبئیں ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم
گستاخیں　　ع　ہر ایک سے گستاخیں ہم ہی سے ادب ہے
خودکشئیں　ع　گیا خودکشئیں ہم نے کی وصل کی خواہش میں

ایک آدھ جگہ جمع الجمع اس طرح بنائی ہے ۔ وضع کی جمع اوضاع ہے لیکن حسرت نے جمع الجمع اوضاعیں بنائی ہے :

ع　اوضائیں پسندیدہ تری دیکھیں جو کر غور

سودا کے ہاں بھی ایک جگہ اسی سے ملتی جلتی یہ صورت ملتی ہے :

ع　شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

اس فہرست میں چند اور شاعروں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے جو صوبہ بہار و بنگال اور سر زمین دکن میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ایسے ہی چند قابلِ ذکر شاعروں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ گلشنِ سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۱۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔
۲۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۵۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع ۔
۳۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
۴۔ تعینِ زمانہ : قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۸ ، حصہ اول ''معاصر'' پٹنہ ، بہار ۔
۵۔ حسرت : کلب علی خان فائق ، سہ ماہی ''صحیفہ'' شمارہ ۳۸ ، ص ۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور
۶۔ جعفر علی حسرت : حالات و آثار ، از مشفق خواجہ ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۵۰ ، ص ۱۱۵ ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ۱۹۷۵ع ۔
۷۔ سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷۶ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع ۔

۸- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ -
۹- تین تذکرے (مجمع الانتخاب) : مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۹۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -
۱۰- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ -
۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -
۱۲- ایضاً : ۲۰۶ -
۱۳- دیوانِ جہاں دار : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۷ و ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۴- تذکرۂ ہندی : ۷۴ -
۱۵- تین تذکرے : ص ۹۷ -
۱۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -
۱۷- دستور الفصاحت : احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، ص ۲۷ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۱۸- ۱۹- ۲۰- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۲۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
۲۱- کلیاتِ حسرت : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۴ - ۱۵ ، ادارہ فروغ اُردو لکھنؤ ۱۹۶۶ع -
۲۲- کلیاتِ سودا : مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی (جلد دوم) ، ص ۱۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ع -
۲۳- کلیاتِ حسرت : ص ۱۹۳ -
۲۴- کلیاتِ حسرت : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
۲۵- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، ص ۵۸۶ - ۵۸۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۲۶- تاریخ ادب ہندوستانی : گارساں دتاسی (ترجمہ و حواشی لیلیان سکستن) مخطوطہ ، ص ۳۷۶ ، مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، کراچی -
۲۷- مثنوی طوطی نامہ : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، مقدمہ حاشیہ ص ۹ ، مکتبہ کلیان ، لکھنؤ ۱۹۶۱ع -
۲۸- فہرستِ مخطوطات انجمن ترقی اُردو : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۲۹۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۵ع -
۲۹- جعفر علی حسرت ـــ احوال و آثار : مشفق خواجہ ، اُردو نامہ ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۵۰ ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۳۰- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۳ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
۳۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس ، بدایوں ۱۹۲۲ع -
۳۲- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۱۶۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۳۴- مزارات اولیائے دہلی : محمد عالم شاہ فریدی دہلوی ، ص ۱۲۸ ، (بار دوم) جید برق پریس ، دہلی ۱۳۴۶ھ -
۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۱ - ۳۶- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۳۷- مزارات اولیائے دہلی : ص ۱۲۸ -
۳۸- چمنستانِ رحمت الٰہی : مصنفہ واحد یار خان ، ص ۳ - ۴ ، مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ ، میرٹھ لمیٹڈ ۱۸۸۳ع -
۳۹- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ - ۴۰- مخزنِ نکات : ص ۱۶۷ -
۴۱- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۴۲- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۱۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۸ع -
۴۳- این اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری : تھامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -
۴۴- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۴۵- گلِ رعنا : سید عبدالحی ، ص ۲۰۴ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ -
۴۶- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، تذکرۂ عشقی ، (جلد اول) ، ص ۹۲ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -
۴۷- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۴۸- ایضاً : ص ۵۷ - ۴۹- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۵۰- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ع -
۵۱- دیوانِ بیدار (فارسی و اُردو) : مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، مطبوعہ مدراس ۱۹۳۵ع - دیوانِ بیدار (اُردو) ، مرتبہ جلیل قدوائی ، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی ۱۹۳۷ع سے ہم نے استفادہ کیا ہے -

۵۲- بیدار نے شاہ عبدالستار کی وفات پر ایک قطعۂ تاریخ لکھا ہے جس کے اس مصرع سے "دار حق گلشن فردوس مقام اعلیٰ" سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں - دیکھیے دیوان بیدار ، مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، ص ۱۷۰ ، مدراس ۱۹۳۵ء -

۵۳- مخزن نکات : ص ۱۶۷ - ۵۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۲۱ -

۵۵- مجموعۂ نغز : ص ۱۱۸ -

۵۶- ماہنامہ اُردوئے معلیٰ : ایڈیٹر حسرت موہانی ، جلد ۱ ، نمبر ۶ ، ص ۲ ، دسمبر ۱۹۰۳ء -

۵۷- نکات الشعرا : ص ۱۶۲ -

۵۸- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۱۴۲ -

۵۹- نکات الشعرا : ص ۱۶۲ اور تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -

۶۰- مخزن نکات : ص ۱۶۱ -

۶۱- تذکرۂ علمائے ہند : رحمان علی ، ص ۱۲۲ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ (بار دوم) ۱۹۱۴ء -

۶۲- مخزن نکات : ص ۱۶۱ -

۶۳- ۶۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۳۳ -

۶۵- دو تذکرے : (جلد دوم) ، ص ۱۳۸ -

۶۶- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۶۰ ، (معاصر شمارہ ۲۲ و شمارہ ۲۸ ، ۲۹) ، دائرۂ ادب ، پٹنہ ۱۹۷۴ء -

۶۷- گلشن سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۹۲ -

۶۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۹۸ ، دار الاشاعت ، لاہور ۱۹۰۶ء -

۶۹- مخطوطہ دیوان شاہ قدرت اللہ قدرت ، قومی عجائب خانہ کراچی - راقم الحروف نے انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، بوڈلین لائبریری اور قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطات سے استفادہ کیا ہے - مشفق خواجہ نے جائزۂ مخطوطات اُردو (جلد اول) میں قومی عجائب خانے کے مخطوطے کا تفصیلی تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "ورق ۱۶ ب سے یہ مخطوطہ خود مصنف نے لکھا ہے" ، ص ۶۳۲ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ء -

۷۰- گلزار ابراہیم : ص ۳۶۹ -

۷۱- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ معاصر ، پٹنہ -

۷۲۔ ۷۳۔ گلزار ابراہیم : ص ۳۵۹ ۔ ۷۴۔ گلشن سخن : ص ۱۹۲ ۔
۷۵۔ مخطوطات انجمن ترقی اُردو (جلد اول) ، ص ۱۹۸ ، مرتبہ افسر صدیقی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ع ۔
۷۶۔ شاہ قدرت اللہ قدرت : مشفق خواجہ ، ص ۲۳ ، مطبوعہ مجلۂ تحقیق ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۷۹ع ۔
۷۷۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ۱۳۳ ۔
۷۸۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۷ ۔ ۷۹۔ مجموعۂ نغز (جلد دوم) ص ۲۱۷ ۔
۸۰۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۹ و مخزن نکات : ص ۱۱۸ ۔
۸۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ ۔ ۸۲۔ تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ ۔
۸۳۔ مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۲۱۷ ۔
۸۴۔ ایضاً : ص ۳۱۸ ۔ ۸۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ ۔
۸۶۔ گلشن سخن : ص ۲۵۹ ۔ ۸۷۔ گلشن ہند : ص ۲۵۴ ۔
۸۸۔ مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ ۔ ۸۹۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ ۔
۹۰۔ عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۸۱۲ ، شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔
۹۱۔ گلشن بیخار : نواب مصطفٰی خان شیفتہ ، ص ۲۳۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۱۰ع ۔
۹۲۔ عیار الشعرا (عکسی) : مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۹۳۔ عمدۂ منتخبہ : ص ۸۱۲ ۔ ۹۴۔ مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ ۔
۹۵۔ عمدۂ منتخبہ : ص ۵۱۱ ۔ ۹۶۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۹ ۔
۹۷۔ دو تذکرے (تذکرۂ شورش) : جلد اول ، ص ۱۸۳ ۔
۹۸۔ تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۱ ۔
۹۹۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۰۳ ۔
۱۰۰۔ دیوان حضور : مرتبہ مختار الدین احمد ، ص ۱۴ ، دہلی ۱۹۷۷ع ۔
۱۰۱۔ ۱۰۲۔ گلزار ابراہیم : ص ۹۱ ۔
۱۰۳۔ ۱۰۴ و ۱۰۵۔ تذکرۂ مسرت افزا ، ص ۷۰ ۔
۱۰۶۔ گلشن سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۰۰ ۔
۱۰۷۔ گلزار ابراہیم : ص ۹۱ ۔
۱۰۸۔ دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسا سعیدی ، مقدمہ ص ۱۰۹ ، ترقی اُردو بورڈ ، دہلی ۱۹۷۸ع ۔

۱۰۹- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۱۱ -
۱۱۰- دو تذکرے (جلد اول) : ص ۱۸۳ -
۱۱۱- دیوانِ حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسا سعیدی ، دہلی ۱۹۷۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۷۸ ''اکثر تازہ گویانِ آن شہر شاگردِ اویند ۔''
ص ۸۷۹ ''بجمیع علوم فضل و کمال داشت خصوصاً در حکمت و فن شاعری ۔''
ص ۸۵۹ ''مدتے اصلاح سخن از رائے سرب سنگھ گرفتہ ، الحال منحرف است ۔''
ص ۸۸۱ ''بنا بر طنطنۂ شاعری و معلوماتِ فن کہ داشت با سلطان الشعرا ہم مقابلہ می خواست ۔''
ص ۸۹۹ ''از خوبانِ روزگار است ، فہمے تیز و تند دارد و از چندے تغیر لباس کردہ باستغنائے تمام بسر برد ۔''
ص ۹۰۰ ''خود را بہ لباس درویشی آراستہ دارد یعنی پمپنہ گیروی بر سرتاج می بندد ۔''
ص ۹۰۱ ''اکثر در صحبتہا بافقیر بگرمی پیش می آید ۔''
ص ۹۰۱ ''با فقیر آشناست ۔''
ص ۹۰۲ ''از چندے در اکبر آباد رونق افروز است ۔''
ص ۹۰۲ ''بیدار از روسائے دہلی است ۔''
ص ۹۰۸ ''بر احوالِ فقیر شفقتہا کند ۔''
ص ۹۰۹ ''بندہ وے را یک بار در مشاعرہ بہ لکھنؤ دیدہ ام ۔''
ص ۹۰۹ ''حسبِ اتفاق بہ عظیم آباد تشریف آوردند ۔''
ص ۹۰۹ ''الحال کہ سال یک ہزار و یک صد و نود و شش باشد بہ امداد اکابر آن دیار بسر می‌برد ۔''
ص ۹۱۸ ''از چندے دل از جہان فانی برکندہ بسرائے جاودانی رحل اقامت افکندہ ۔''
ص ۹۲۰ ''ریختہ بطرز می گوید ۔''

• • •

نواں باب

چند اور شعرا

دلّی کے اجڑنے اور اس کی مرکزیت کے ختم ہونے سے، دلی کے فنون، اہلِ فن کی ہجرت کے ساتھ، برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں تیزی سے پھیلنے لگے اور ایک طویل عرصے تک دلی کی روایت اور اس کے زبان و بیان ان نئے مراکز پر چھائے رہے۔ عشق انھی شعرا میں سے ایک ہیں جو دلی سے ہجرت کرکے مرشد آباد گئے اور وہاں سے عظیم آباد آکر مقیم ہوگئے۔ شیخ رکن الدین عشق[1] (۱۱۳۷ھ[2] – ۱۲۰۳ھ[3]/۲۵-۱۷۲۴ع – ۱۷۸۹ع)، جو مرزا گھسیٹا[4] کے نام سے مشہور تھے، شیخ محمد کریم فاروقی کے بیٹے[5]، شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی کے نواسے[6] اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی اور معروف شاعر تھے۔ شاہجہان آباد میں پیدا ہوئے، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم و تربیت حاصل کی۔ نادر شاہ کے حملوں کے بعد جب احمد شاہ ابدالی کے حملے شروع ہوئے اور مرہٹوں کی یورش اور جاٹوں کی لوٹ مار نے اہلِ دہلی پر زندگی تنگ کر دی تو رکن الدین عشق بھی عالمِ جوانی میں دلی سے مرشد آباد آ گئے اور خواجہ محمد خاں کی فوج میں کہ نواب قاسم علی خاں عالی جاہ کا رسالہ دار تھا، ملازم ہو گئے اور ہزار سواروں کا منصب پایا۔ یہ زمانہ ان کا چین آرام سے گزرا۔ خواجہ محمد خاں ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ جب عمر چالیس کے قریب ہوئی تو دنیا سے جی اچاٹ ہوگیا اور درویشی، جو ان کے خاندان کی قدیم روایت تھی، اختیار کرلی۔ ملازمت چھوڑ کر بنگالہ سے دیارِ مغرب[7] جانے کے لیے عظیم آباد پہنچے اور لباسِ درویشی پہن کر یہیں ٹھہر گئے۔[8] عظیم آباد میں حضرت مخدوم منعم پاک کی صحبت سے، جو عشق کے نانا شاہ فرہاد کے صحبت یافتہ تھے، فیض اٹھایا اور پھر ان کی اجازت سے حضرت برہان الدین خدا نما کی خدمت میں خالص پور (مضافاتِ لکھنؤ) پہنچے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی۔ عظیم آباد واپس آ کر مخدوم منعم پاک کی خدمت میں حاضر رہے اور جب کامل ہوگئے تو مسندِ خلافت پر بیٹھے۔ سلسلۂ ابوالعلائیہ فرہادیہ جاری کیا اور محلہ

بخشی کیناٹ میں تکیۂ عشق کی بنیاد ڈالی ۔ یہ سلسلہ بھی نقشبندیہ سلسلے کی ویسی ہی ایک شاخ ہے جیسی حضرت مجدد الف ثانی کی شاخ ''نقشبندیہ مجددیہ'' اور خواجہ ناصر عندلیب و خواجہ میر درد کی شاخ ''طریق محمدی'' کہلاتی ہے ۔ سرکار سارن کے فوج دار اشرف خان نے ، جو شاہ رکن الدین عشق سے ارادت و عقیدت رکھتا تھا ، بڑی رقم خرچ کرکے لب دریا ایک رفیع الشان مکان تعمیر کرایا اور اسے پردوں اور فروش سے آراستہ کرکے حضرت عشق کو دے دیا ۔ وہ ہر سال ایک معقول رقم خدام کے اخراجات کے لیے بھی نذر کرتا تھا ۔ اشرف خان کی وفات کے بعد ان کے بیٹے احمد علی خان نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا ۔[9] شاہ عشق نے ۲ جمادی الاول ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۹ع کو ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی ۔ ان کے شاگرد مرزا محمد علی فدوی نے قطعۂ تاریخ وفات کہا[10] :

شور و واویلا فتاد اندر جہاں   چوں اجل آمد سر بالین عشق
گفت فدوی سال تاریخ وفات   ''ہادی ما شاہ رکن الدین عشق''

تکیۂ عشق کے اسی حجرے میں ، جہاں عشق ریاضت و عبادت میں مصروف رہتے تھے ، مدفون ہوئے ۔

رکن الدین عشق اپنے زمانے کے برگزیدہ صوفی ''عارف صاحب کمال اور درویش بے مثال''[11] تھے ۔ معتقدین کی کثیر تعداد ان کے ہاں حاضر رہتی تھی ۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ''معتقدین کے ہجوم میں درویشی میں بھی بادشاہی کرتے ہیں ۔''[12] عشقی نے انھیں ''مردے حسن پرست ، درد مند ، صاحب دل''[13] لکھا ہے اور قدرت اللہ قاسم نے ''روشن ضمیر ، صاحب توجہ ، قوی التاثیر''[14] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ سودا ان کے بڑے یار تھے جس کا اظہار خود عشق نے بڑی محبت سے اس شعر میں کیا ہے :

کیا پاس پھروں عشق لیے شعر کو اپنے
سودا جو بڑا یار تھا سو دور کہیں ہے

لیکن ان کی شاعری کے مزاج پر سب سے زیادہ اثر خواجہ میر درد کا ہے :

اے عشق اس غزل کے تئیں کہہ بطرز درد
جو اس کے قافیے کے تئیں تو ہلا سکے

میر کی آواز بھی ، جن کی شاعری اس دور کی روح کی آواز تھی ، عشق کی آواز اور لہجے میں شامل ہے ۔

عشق سے ایک ضخیم کلیات یادگار ہے جو مرتب و شائع ہو چکا ہے[15] اور

جس میں ۹۸۰ غزلیات ، تین مثنویاں ـــ مثنوی حکایتِ سنار ، ساقی نامہ اور مثنوی عارفانہ ـــ شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ سوز و گداز کے نام سے ایک واسوخت ، پانچ تضمینیں ، ایک نظم ''مطلعہا در مثل'' کے عنوان سے ، جس کے ہر مصرع ثانی میں ایک ضرب المثل کو باندھا گیا ہے اور ۸۱ رباعیات ، دس قطعات بھی شامل ہیں ۔ کلیات کے علاوہ عشق نے صوفیانہ موضوعات پر کئی رسالے بھی لکھے ۔ ثاقب عظیم آبادی نے تصوف کے موضوع پر عشق کے تین قلمی رسالوں ـــ امواج البحار ، سلطان العشق ، تعلیم الخلفاء کے علاوہ 'مکتوبات' کا ذکر بھی کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ موجود ہیں ۔[۱٦]

اس دور کے عظیم آباد کی ادبی و ذہنی فضا ، زبان و بیان اور موضوعات پر دہلوی شعرا کا اثر گہرا تھا جن میں میر ، درد اور سودا کے اثرات سب سے نمایاں تھے ۔ خود عشق کا وطن دہلی تھا اور وہ اسی اثر و روایت کو لے کر عظیم آباد آئے تھے ۔ اسی لیے عشق کے موضوعات ، زبان و بیان او شعری مزاج پر دہلوی رنگِ سخن نمایاں ہے ۔ دہلوی رنگِ سخن میں تین باتیں نمایاں تھیں ۔ ایک غم و حزن کی دردمندانہ کیفیت ، دوسرے تصوف و معرفت کے مضامین اور صوفیانہ تجربات کا اظہار اور تیسرے عام بول چال کی زبان ، روزمرہ ، محاورہ و ضرب المثل کا شاعری میں استعمال ۔ یہی تینوں اثرات ہمیں عشق کی شاعری میں ملتے ہیں ۔ درد و غم یا واردات و تجربات کے اظہار میں وہ درد و میر کی پیروی ضرور کرتے ہیں لیکن عشق کے ہاں تجربہ اور اس کے اظہار کی وہ گہرائی اور تہ داری نہیں ہے جن سے درد و میر کے اشعار ہمارے ادراک و شعور کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ وہ ایک فطری شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعرانہ صلاحیتیں دوسرے درجے کی تھیں ۔ جب عشق صوفیانہ موضوعات و تجربات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کے ہاں اشعار کی بہتر سے بہتر صورت یہ سامنے آتی ہے :

جستجو میں مری نہ حیراں ہو　　　مثلِ عنقا میں گھر نہیں رکھتا

اسی کا آئینہ ہژدہ ہزار عـــالــم ہے
دوانے کیا کہوں تجھ سے کہاں کہاں دیکھا

وہ دل جو بوعلی کو بتاتا تھا درس عشق
شرحِ کتابِ عشق سے نـاچـار ہو گیـا

کہنے کو ادھر اُدھر گئے ہم　　　تھے تیری طرف جدھر گئے ہم
مدت سے ہیں اپنی جستجو میں　　　پیرے آپ سے اس قدر گئے ہم

ہستی چھپی عدم میں ہوئی نیستی نمود
دھوکا نہ کھا کہ مخفی ہے دریا سحاب میں
محتاجگی پسند ہے بندوں کی ورنہ میں
تیرے سوائے تجھ سے طلب گار کچھ نہیں
جو آرزو ہے اس کا نتیجہ ہے انفعال
بہتر یہ آرزو ہے کہ کچھ آرزو نہ ہو
دشتِ عدم کی سیر تو کی اتنی ہم نے عشق
تھک تھک کے آگے پیچھے یقین و گماں رہے
بے عکس آئینے میں نظر آئے کیا ظہور
تم سامنے نہ ہو تو میاں ہم کہاں رہے

ان اشعار کا آپ خواجہ میر درد کے اشعار سے مقابلہ کیجیے تو درد کے ہاں روحانی تجربات ، باطنی کیفیات اور قلبی واردات کے اظہار میں ایک ایسی انفرادیت محسوس ہوگی جو اُردو شاعری میں انھیں ممتاز کرتی ہے ۔ درد اپنی کیفیت اور تجربے کو جس انداز ، جس لہجے اور الفاظ کی مخصوص نشست و ترتیب کے ساتھ باندھتے ہیں اس سے وہ انداز و ادا پیدا ہوتا ہے جس سے ہم درد کو پہچانتے ہیں ۔ عشق درد کے قریب آتے ضرور ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ انھیں (میر درد کو) 'چھو کر گزر گئے ہیں ۔ ان کا انداز سودا کی طرح خارجیت لیے ہوئے بیانیہ ہے ۔ درد کی طرح عشق کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے اور اس عشق کا رخ بھی حقیقت و معرفت کی طرف ہے لیکن اس میں حال و قال کی وہ کیفیت اور والہانہ پن نہیں ہے جو ہمیں درد کے ہاں ملتا ہے ۔ عشق یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ :

تاثیر نہ ہو قول میں کس طور سے میرے
تم جس کو اثر کہتے ہو میں اس کا بیاں ہوں
اگر الفاظ و معنی میں سخن کو خوش نما نکلے
قبولِ دل نہ ہووے جو نہ انداز و ادا نکلے

لیکن اپنے اس معیارِ سخن کے اظہار کے باوجود ان کے ہاں نہ انداز و ادا ایسا نکلتا ہے جو منفرد ہو اور نہ اثر و کیف کی وہ گہرائی ہے کہ ان کا شعر ہمارے وجود پر چھا جائے ۔ ''وہ اور چیز'' جس کی طرف عشق اپنے سننے یا پڑھنے والوں کو متوجہ کرتے ہیں ، ان کے ہاں کم ہے :

تقریر صاف کرنے پر موقوف کیا ہے عشق
وہ چیز اور ہے کہ اثر ہو زبان میں

عشق کی شاعری کے سلسلے میں یہ رائے اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم درد یا میر کی شاعری کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں ۔ لیکن اگر درد و میر کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ ہمیں اپنے دوسرے معاصرین کے ساتھ ایک قابلِ ذکر شاعر نظر آتے ہیں جن کے ہاں اس دور کی شعری روایت کے مطابق عشقیہ و اخلاق موضوعات بھی ہیں ، معرفت و سلوک بھی ہے ، شاعرانہ سلیقہ بھی ہے اور زبان و بیان پر قدرت بھی انھیں حاصل ہے ۔ عشق کی شاعری نے عظیم آباد و بنگالہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے اور روایتِ تصوف کو اس طور پر قائم کیا ہے کہ آئندہ دور میں راسخ عظیم آبادی اسی روایت سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں ۔ عشق ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کی بنیادوں کو اس وسیع و عریض علاقے میں مستحکم کرتے ہیں ۔ عشق دہلوی رنگِ سخن کے مطابق ، عام بول چال کی زبان میں شاعری کرتے ہیں جو سادہ ، رواں ، فصیح اور ثقل و اشکال سے پاک ہے ۔ تعقید لفظی بھی ان کے ہاں اسی لیے کم ہے ۔ ان کی شاعری میں ایک ہلکا سا لہجہ موجود ہے جس کی لے میں ہلکی سی دردمندی ، ہلکا سا حزن و غم اور ہلکے ہلکے سے جذبات بھی شامل ہیں ۔ ہم عشق کے شعر پڑھ کر بے مزہ نہیں ہوتے لیکن یہ مزہ اور یہ لطف اس درجے کا نہیں ہے جو ہمیں درد یا میر کے ہاں ملتا ہے ۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا تھا کہ "صوفیانہ مضامین کی آمد وہی ہے جو درد میں ہے مگر درد کا مختصر سا بیانِ غم یعنی ان کا دو جزو کا مختصر دیوان عشق کے پچاس جزو کی شرح الم یعنی ان کے کلیات کے ساتھ سمندر اور قطرے کی نسبت رکھتا ہے ۔"[۱۴] آپ عشق کے یہ چند منتخب شعر پڑھیے تو آپ ان سے لطف اندوز تو ضرور ہوں گے لیکن ان میں لطف و اثر کی وہ کیفیت نہیں ملے گی جو عظیم شاعری کا جوہر ہے اور جو ہمیں درد و میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے :

بسا ہے دل میں آ وہ خانہ ویراں — خداوندا اسے آباد رکھنا
دیکھا نہ آفتاب کبھی تیرے روبرو — جب ہو گیا وہ سامنے سایہ سا ڈھل گیا
فریاد سن نہ عشق کی رات — شاید کہ وہ اپنے گھر نہ ہو گا
اپنی آنکھوں سے پوچھ اے خوش چشم — مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا دیکھا
حشر برپا کریں گے دیوانے — ان کی زنجیر مت ہلانے کا

ہر اک کی پیروی کو نہ کر دل قبول تو
دنیا میں عشق قافلہ سالار ہو گیا

یہ چند اشعار اور پڑھیے :

دن کو رہتے ہیں بگولے کی طرح سرگرداں
رات کو داغ کی مانند جلا کرتے ہیں
کیا کیا جفائیں ظالم ہم نے تری سہیں ہیں
لیکن شکایتوں سے لب آشنا نہیں ہیں
کون سا ہوگا وہ دن یار خدا ہی جانے
عمر گزری ہے یہ سنتے ہیں کہ آپ آتے ہیں

سنا ہے کہ وہ آج آنے کو ہے ۔۔۔ خدا جانے سچ ہے کہ افواہ ہے
مرتے مرتے گئی نہ تنہائی ۔۔۔ اے شبِ وصل خوب تو آئی
مصیبت گلے آ کے اس طرح لپٹی ۔۔۔ کہ جیسے ملے آشنا آشنا سے

جس درد کے علاج میں مرتے ہیں یہ طبیب
ہے عشق کے سوا کوئی آزار اور بھی

کیا شکایت کروں زمانے سے ۔۔۔ بے کسی آئی دل کے جانے سے

کیا فائدہ جو اس سے ملاقات ہی نہ ہو
بالفرض مثلِ خضر اگر عمر چاہیے

عشق کا سارا کلام عشقیہ ہے جس میں تصوف کا رنگ گھلا ہوا ہے ۔ طرز سادہ و سلیس ہے ۔ اچھی غزلیں عام طور پر چھوٹی بحر میں ہیں ۔ عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے عشق کی زبان پر عربی و فارسی اثرات گہرے نہیں ہیں ۔ عام ہندی الاصل الفاظ ، جو اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھے ، میر و درد کی طرح ان کے ہاں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً اوربسی ، نہٹا ، سنمکھ ، منجوگ ، لپٹ اور سمرن وغیرہ ۔ ان کی شاعری میں وہ تمام موضوعات بنیادی علامات و رموز کے ساتھ ملتے ہیں جو اس دور کی روایتِ شاعری کا حصہ تھے ۔ مثلاً جبر و اختیار ، وحدت و کثرت ، قلب و نظر ، وجود و عدم ، مظہر و ظاہر ، کفر و دین ، دیر و حرم ۔ یا عشق و عاشقی کے رمز و کنائے جیسے گریہ و چشمِ تر ، انتظار و وعدہ ، جنون و وحشت ، جفا و وفا ، ہجر و وصل ، وغیرہ ۔ عشق کی غزل کے لہجے میں ہلکی سی دردمندی کے باوجود ایک شگفتگی موجود ہے ۔

عشق نے مثنویاں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی مثنویوں میں وہ ربط اور

جوشِ بیان نہیں ہے جو طویل نظم میں ہونا چاہیے ۔ مثنوی 'حکایتِ منار' میں ایک مافوق الفطرت واقعے کو حضرت علیؓ سے منسوب کرکے بیان کیا ہے ۔ 'مثنوی عارفانہ' میں ، جو ایک طویل مثنوی ہے ، عشق نے اپنے سلسلہ تصوف کے حوالے سے عام فائدے کے لیے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ اس مثنوی میں وہ شاعرانہ بیان بھی نہیں ہے جو مثنوی کو دلچسپ و جاذبِ توجہ بناتا ہے ۔ یہ وہ موضوع تھا جسے نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا ۔ ان مثنویوں میں عشق کے ہاں فنی لاپرواہی کا احساس ہوتا ہے ۔ عشق کا 'ساقی نامہ' دلچسپ ہے لیکن اس میں وہ والہانہ کیفیت نہیں ہے جو دردمند کے 'ساقی نامہ' میں ملتی ہے ۔ 'سوز و گداز' واسوخت ہے اور واسوخت کی روایت کے مطابق اس میں عشق کی سوختگی موجود ہے ۔ رباعیات میں حمد ، نعت ، منقبت اور اخلاق و صوفیانہ موضوعات کو بیان کیا ہے ۔ مثنویوں اور دیگر اصنافِ سخن میں عشق اس سطح پر نہیں آتے جس پر وہ ہمیں غزل میں دکھائی دیتے ہیں ۔ غزل ہی ان کا اصل میدان ہے جہاں وہ اس دور کے اُن شعرا میں ممتاز ہیں جنھوں نے تصوف آمیز غزل کی روایت کو بہار و بنگالہ میں پھیلایا اور مقبول بنایا ۔ مرزا بھچو بیگ فدوی عشق کے شاگردوں میں سب سے نمایاں ہیں ۔

مرزا محمد علی فدوی[۱۸] (م ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع) جو عرفِ عام میں مرزا بھچو[۱۹] کے نام سے موسوم تھے ، شاہجہان آباد کے رہنے والے تھے ۔[ف] یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور جب ابدالی کے حملوں نے دہلی کی حالت ابتر کردی تو وہ بھی اپنے استاد عشق کی طرح ترکِ وطن کرکے تلاش معاش میں لکھنؤ و فیض آباد چلے گئے اور وہاں سے عظیم آباد[۲۰] آ کر رکن الدین عشق کے شاگرد ہوگئے[۲۱] جس کا اعتراف فدوی نے اپنے دیوان میں بار بار کیا ہے : مثلاً

ورقِ گل پہ کر رقم فدوی — تیرے ہر شعر میں ہے لکہتِ عشق
اس کو کچھ اور مت سمجھنا تو — ہے سراسر یہ فیضِ حضرتِ عشق[۲۲]

فدوی کے اکثر اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رکن الدین عشق کے نہ صرف شاگرد بلکہ مرید بھی تھے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

مرشد مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی
صاحب مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

ف۔ اپنے ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے :

رشکِ فردوس ہے دہلی فدوی — گاڑیو مجھ کو وطن میں میرے

خالی نہ پھروں روضے سے یا حضرت عشق
فیّاض ہو استاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

فدوی فارسی و عربی سے واقف تھے اور علم موسیقی سے بھی مناسبت رکھتے تھے ۔[۲۳] میر حسن نے ، جن سے ان کے ذاتی مراسم تھے ، لکھا ہے کہ ''علم موسیقی سے بہرہ‌مند اور ستار نوازی سے بھی قدرے واقف ہیں ۔''[۲۴] سیر و سیاحت کے بہت شوقین تھے اور اکثر ایک شہر سے دوسرے شہر آتے جاتے رہتے تھے ۔ میر حسن کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ''کہیں ایک جگہ قیام نہیں کرتے ۔ کبھی عظیم آباد میں ، کبھی مرشد آباد میں اور کبھی فیض آباد میں نظر آتے ہیں ۔ میں نے سنا ہے کہ آج کل بنگالہ میں لگر سیٹھ کے ساتھ بسر کر رہے ہیں ۔''[۲۵] اپنے کلام میں بھی فدوی نے اپنے اس مزاج کی طرف اشارے کیے ہیں :

پرکار کی روش ہے سرگشتگی میں فدوی
ہے ایک پانوں باہر یاں ایک پالوں گھر میں
وحشت ہے جیسی ، دے مجھے مقدور بھی خدا
ہو صبح روم میں تو کروں شام شام میں

عظیم آباد میں فدوی مہاراجہ کلیان سنگھ عاشق (۱۱۶۵ھ — ۱۲۲۶ھ/۱۷۵۱ع — ۱۸۱۲ع) کی رفاقت میں بسر کرتے تھے[۲۶] اور مزاجاً لطیف طبع ، ظریف وضع[۲۷] خوش طبع اور شیریں کلام[۲۸] انسان تھے ۔ شورش[۲۹] نے انھیں عاشق پیشہ ، نیک اندیشہ ، صاحبِ احتیاط ، خوش اختلاط لکھا ہے اور امراللہ الہ آبادی نے ، جن سے ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں فدوی کی عظیم آباد میں ملاقات ہوئی تھی ، ان کے اوصافِ حمیدہ ، حلاوت و شیریں زبانی کی تعریف کی ہے ۔[۳۰]''

فدوی کا سال وفات معلوم نہیں ہے ۔ ڈاکٹر محمد حسنین نے فدوی کا سال وفات ۱۲۰۳ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے[۳۱] اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۲۰۳ھ میں فدوی نے اپنے استاد و مرشد کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا تھا اور مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ''گلشنِ ہند'' میں ، جو ۱۲۱۵ھ کا لکھا ہوا ہے ، انھیں مرحوم لکھا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے فدوی کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے ۔[۳۲] لیکن ہمارے حساب سے ان کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں دہلی سے لکھنؤ آئے ۔ نواب آصف الدولہ کا دورِ حکومت (۱۱۸۸ھ — ۱۲۱۲ھ/۱۷۷۵ع — ۱۷۹۷ع) تھا ۔ غلام علی راسخ

عظیم آبادی کی مثنوی ''کشش عشق'' میں ایک طویل قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں ملتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ راسخ عظیم آبادی آصف الدولہ ہی کے دور میں لکھنؤ آئے اور یہیں میر کے شاگرد ہوئے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میر کے شاگرد ہونے کے وقت مرزا فدوی وفات پا چکے تھے ، اس لیے قاضی عبدالودود کے سال ۱۲۰۸ھ کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ فدوی کی وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان ہوئی۔ راسخ کے قصیدے ، میر کی شاگردی اور خود آصف الدولہ کے دور حکومت کے پیش نظر یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فدوی نے ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں وفات پائی۔ اس وقت وہ عظیم آباد میں تھے اور وہیں شاہ عشق کے مکان میں مدفون ہوئے۔[۳۳]

مرزا محمد علی فدوی سے ایک دیوان یادگار ہے جو ''کلیات فدوی'' کے نام سے مرتب و شائع ہو چکا ہے۔[۳۴] یہ کلیات ۸۷۵ غزلیات ، ۱۱۹ متفرق اشعار ، ۳۳۸ رباعیات ، ۹ مخمسات، ۱ واسوخت ، ۲ ترجیع بند ، ۱ ترکیب بند ، ۸ مقطعات پر مشتمل ہے۔ فدوی نے اپنا پہلا دیوان ضائع کر دیا تھا[۳۵] اور موجودہ دیوان دوسرا دیوان ہے۔ فدوی نے اپنے دیوان کا ایک انتخاب ابراہیم خاں خلیل کو بھی بھیجا تھا جس کا انتخاب تذکرۂ گلزار ابراہیم میں شامل ہے۔[۳۶] میر حسن پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے مرزا فدوی کو اپنے تذکرے میں شامل کیا ہے۔

فدوی ایک قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے اور شاعری کی وہی روایت لے کر عظیم آباد پہنچے تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے زیر اثر دلی میں مقبول تھی اور جس کی ایک صورت شاہ حاتم کی شاعری میں اور دوسری صورتیں میر ، درد ، سودا کے کلام میں ملتی ہیں۔ فدوی میر حسن کے ہم عمر اور اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس نے میر ، سودا و درد کے دور پختگی میں اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔ اسی لیے ، میر حسن کی طرح ، فدوی کے کلام میں بھی کم و بیش وہ تمام رجحانات نظر آتے ہیں جو حاتم ، میر ، سودا اور درد کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھے اور یہ وہ اثرات تھے جن سے بچ کر اس دور کا کوئی نیا شاعر حدود شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ میر حسن کی طرح فدوی نے بھی غزل میں اپنے دور کے مختلف رنگ اور اثرات کو قبول تو کیا لیکن کوئی ایسی انفرادیت پیدا نہ کر سکے جیسے ہم درد ، میر یا سودا کی طرح فدوی سے مخصوص کر سکیں۔ ان کے کلام میں شاہ حاتم ، میر ، درد اور سودا وغیرہ کے رنگ و لہجہ کے اشعار تو ضرور ملتے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی وہ ان شعرا سے آگے نہیں بڑھتے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ فدوی کی شاعری کے آئینے پر ان شاعروں

کے رنگوں کا عکس پڑ رہا ہے ۔ ان کی غزل میں دردمندی بھی ملتی ہے ، تصوف بھی نظر آتا ہے ، مضمون آفرینی بھی ہے ، پُرآہنگ لہجہ بھی موجود ہے لیکن یہ سب کچھ پیروی کی برکت سے آیا ہے ۔ اس دور میں فدوی کی یہی اہمیت ہے کہ وہ اپنے دور کے بڑے شعرا کی روایتِ شاعری کی پیروی سے ان کے رنگِ سخن کو پھیلانے اور نئی نسل کے شعرا میں مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں ۔ فدوی نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو ''عطرِ مجموعہ'' کہا ہے :

عطرِ مجموعہ ہے ہر شعر میں اس کے فدوی
طرز کس کی نہیں فدوی مرے دیوان کے بیچ

''عطرِ مجموعہ'' اس عطر کو کہتے ہیں جو کئی قسم کے عطروں کو باہم مخلوط کرکے تیار کیا جاتا ہے اور ان کے باہم ملنے سے سب خوشبوئیں ایک نئی مخلوط خوشبو کو پیدا کرتی ہیں ۔ فدوی کے ہاں اس کی دو صورتیں ہیں ۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ فدوی کا شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر میر ، درد ، سودا یا شاہ حاتم جیسا ہے ۔ یہاں ہر شاعر کی ہلکی ہلکی خوشبو الگ الگ محسوس ہوتی ہے ۔ فدوی کے اشعار مختلف خوشبوؤں کے ملنے سے ایک نئی خوشبو پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ محض اس دور کے مقبول رنگوں کی پیروی کی ایک صورت ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے کہ یہ خوشبوئیں مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتی ہیں اور فدوی کے ہاں ایسے اشعار سامنے آتے ہیں جن میں آنے والے دور میں نمایاں و ممتاز ہونے والے شعرا مثلاً غالب ، مومن اور آتش وغیرہ کی خوشبوئیں محسوس ہوتی ہیں ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو دو شعر دیکھیے جن میں علی الترتیب غالب ، مومن اور آتش کے رنگ ، لہجہ اور مزاج کا قدرے احساس ہوتا ہے :

فدوی مریضِ عشق کو کیا پوچھتا ہے تو
منہ دیکھنے سے بیمار کے چہرہ بحال ہے
حکمت سے ہے صفائی طبعِ مکدر کو جام سے
پانی تھما ہی دیوے ہے آخر غبار کو

جب رونے پہ اپنے آئیں گے ہم ۔۔۔ اے ابر تجھے رلائیں گے ہم

جان کہیے تو بجا ہے تجھے اے پردہ نشیں
کوئی صورت نہیں صورت کے نظر آنے کی

گراں زمین کے اوپر مزار میرا ہے ۔۔۔ غبارِ خاطرِ گردوں غبار میرا ہے

کٹی ہے ناز سے شفقہ کس سے بد ادائی میں
بدن پہ شوخی سے مسکی ہوئی ہے چولی آج

یہ وہ رنگ تھے جو کئی رنگوں سے مل کر بنے تھے اور یہی وہ عطر مجموعہ ہے جو غالب ، مومن اور آتش نے اپنی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر بنایا تھا اور جن کو ابھارنے اور نکھارنے سے فدوی اپنی مخصوص آواز و لہجہ کو جنم دے سکتے تھے لیکن یہ صورت ، میر حسن کی طرح ، فدوی کی غزل میں بہت کم اشعار میں دکھائی دیتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عطر مجموعہ سا ، جو ان شعروں میں محسوس ہوتا ہے ، نہ تو فدوی کی خاص خوشبوؤں کا امتزاج ہے اور نہ ان کے تخلیقی شعــور کا حصہ ہے بلکہ تخلیقی عمل کی ایک اتفاقی صورت ہے ۔

فدوی سفر پسند ، عاشق مزاج اور مجلسی آدمی تھے اسی لیے بنیادی طور پر ان کی شاعری میں تصورِ عشق مجازی ہے ، لیکن اس عشق میں لکھنؤ کی نئی تہذیب کا بازاری پن نہیں ہے بلکہ ایک وقار ہے جو پیر و مرشد رکن الدین عشق کے زیرِاثر ان کے مزاج میں پیدا ہوا ہے ۔ فدوی مشکل زمینوں میں صاف شعر نکالتے ہیں ۔ بڑی بحروں میں استادانہ غزل کہتے ہیں لیکن چھوٹی بحروں میں ان کے شعر پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرتے ہیں ۔ فدوی کے کلام میں ضرب المثل و محاورہ کے استعمال کا عام رجحان ملتا ہے جس سے ان کی شاعری میں ایک چٹخارہ سا پیدا ہو جاتا ہے ۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی بلکہ وہ شاعرانہ سلیقہ بھی تھا جو روایت کو نکھارنے کا عمل کرتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ایسے غنچہ دہن سے ہے یاری ہر سخن میں ہے جس کے نہ داری

اپنی اس عمر کے انجام کو مت رو فدوی
اتنی گزری ہے جہاں یہ بھی گزر جائے گی

کیا یاد ہم کریں گے ملاقــات رات کی
آیــا پھرا چلا نہ وہ بیٹھــا نہ بات کی

زباں زد ہے افسانہ اوروں کا جیسے ہماری بھی چندے کہانی رہے گی

جو دیکھتا ہے مجھ کو منہ دیکھتا ہے تیرا
خــانہ خراب میرے اس رنگ زرد کا ہو

جاتا کہاں ہے جا رہا ہوں بھول کر کہیں
آشفتگی سے پاؤں کہیں ہے نظر کہیں

گنتے گنتے ہی کٹی رات انہیں تاروں کو
پھر ہوئی صبح ترے کوچے کے آواروں کو
گلی سے کون تری بے قرار گزرے ہے
کہ جس کی آہ کلیجے کے پار گزرے ہے
فدوی کو تیرے یار بتائے کوئی کہاں
وحشی کا کیا مکاں کبھی ہے کبھی نہیں
تجھے روتے دیکھا ہے فدوی کہیں صبا ٹھنڈی یوں سانس بھرتی نہیں

ہے نقش کس سے حق کے سوا ممکنات کا
ہر فرد ہے جہان میں آئینہ ذات کا
خوف رقیب ہے اسے کچھ اور مت سمجھ
اٹھ کر چراغ میں نے جو خاموش کر دیا

سراپا خواب اسباب طرب تھا آنکھ جب کھولی
نہ مطرب تھا نہ ساقی تھا نہ شیشہ تھا نہ ساغر تھا
کیوں کر ہو چین رہتے تھے جس کی رکاب میں
اب اس کے دیکھنے کو ترستے ہیں خواب میں

رازداری تری منظور ہے ورنہ پیارے
آہ کو عرصہ نہیں دل سے زباں تک آتے
دل چھین کے پوچھو ہو کیا کس کے حوالے
اچھے ہو مری جان خدا کام نہ ڈالے

مصرعۂ عاشقانہ ہیں ہم بھی یادگار زمانہ ہیں ہم بھی
ہوا کس لیے رنگ تغیر اے گل ترے کان میں کیا صبا نے کہا ہے

ظہور ہستی موہوم کیا بتائیں ہم
نہ یہ حباب سے زیادہ نہ یہ سراب سے کم

ان اشعار کے مطالعے سے وہ مختلف اثرات سامنے آ جاتے ہیں جن سے فدوی کی غزل عبارت ہے ۔ فدوی اپنے دور کے دہلوی رنگ سخن کے پیرو ہیں اور اپنی باری آنے پر اس موجود روایت کی پیروی کرکے اسے بڑھاتے ، پھیلاتے ہیں اور یہی کام کرکے تاریخ کی جھولی میں جا گرتے ہیں ۔ غلام علی راسخ الٰہی مرزا فدوی کے ممتاز ترین شاگرد ہیں ۔

شیخ غلام علی راسخ (۱۱۷۰ھ — ۱۲۳۸ھ[ف] / ۵۷-۱۷۵۶ء — ۱۸۲۳ء)
شیخ محمد فیض کے بیٹے[۳۷] اور اسی دہلوی روایت کے شاعر ہیں ۔ بزرگوں کا وطن دہلی تھا ۔[۳۸] راسخ کے دادا دہلی سے عظیم آباد آ کر یہیں آباد ہو گئے تھے ۔[۳۹] راسخ عظیم آباد میں پیدا ہوئے ۔[۴۰] یہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ذوقِ شاعری پروان چڑھا ۔ شاد عظیم آبادی نے راسخ کا سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ لکھا ہے ۔[۴۱] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ریاض الافکار (مخطوطہ خدا بخش لائبریری پٹنہ) میں عبرتی عظیم آبادی نے وفات کے وقت راسخ کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے ۔[۴۲] راسخ کی وفات ۱۲۳۸ھ میں ہوئی ۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت ۱۲۳۸ — ۶۰ = ۱۱۷۸ھ متعین ہوتا ہے لیکن امراللہ الہ آبادی[۴۳] نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں جب راسخ سے ان کی ملاقات ہوئی تو وہ نوجوان تھے اور ابھی کچھ بنے نہیں تھے ۔ اگر ۱۱۷۸ھ سالِ ولادت تسلیم کر لیا جائے تو ۱۱۹۲ھ میں راسخ کی عمر ۱۴ سال ہوتی ہے جو لڑکپن کی عمر تو ہے لیکن 'نوجوانی' کی نہیں ۔ اگر ۱۱۹۲ھ میں نوجوان راسخ کی عمر ۲۲ سال قیاس کی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۱۷۰ھ متعین ہوتا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے بھی ۱۱۷۱ھ متعین کیا ہے ۔[۴۴] اس طرح وفات کے وقت راسخ کی عمر ۱۲۳۸ھ — ۱۱۷۰ھ = ۶۸ سال ہوتی ہے ۔ راسخ کی قبر محلہ لودی کٹڑہ پٹنہ میں بتائی جاتی ہے ۔[۴۵]

راسخ مرزا محمد علی فدوی کے شاگرد تھے ۔[۴۶] مطبوعہ کلیات راسخ کے کسی شعر میں فدوی کی شاگردی کا حوالہ نہیں ملتا لیکن کتب خانۂ مشرقیہ پٹنہ میں راسخ کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو دیوان ہے اس کے اس شعر سے ، جو کسی اور نسخے میں نہیں ہے ، فدوی کا تلمذ ثابت ہوتا ہے :

ف ۔ یاس آروی راسخ کے شاگرد تھے ۔ ان کے مطبوعہ دیوان میں یہ قطعۂ تاریخِ وفات ملتا ہے :

به جنت رفت از دنیا چو راسخ — به فنِ شعر ملجا و ملاذم
نمودم فکرِ تاریخِ وفاتش — دلِ من گفت "ہے ہے اوستاذم"
۱۲۳۸ھ

اسی دیوان کے ص ۱۱۰ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی ملتی ہے "رحلت اوستاذی شیخ غلام علی المتخلص بہ راسخ بروز دوشنبہ بستم جمادی الاول سنہ ثمان و ثلاثین و مائتین و الف از ہجرت علی صاحبہا الف الف صلوۃ و سلام واقع شدہ ۔"

شاگرد ہیں کے حضرت فدوی کے بے شمار
راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شمار میں[۳۷]

بعض اہل علم کا خیال ہے کہ راسخ شاہ نور الحق تپاں پھلواری کے شاگرد تھے لیکن تپاں سے راسخ کی شاگردی ثابت نہیں ہوتی۔[۳۸] مرزا محمد رفیع سودا سے راسخ کی شاگردی کا افسانہ محمد حسین آزاد کے ذہن کی اختراع ہے۔ نسخۂ مکتوبہ راسخ کے ایک شعر[۳۹] سے خود اس امر کی تردید ہو جاتی ہے:

راسخ ہے اپنی طبع کو سودا سے احتراز
شاگردِ میر ہوں مجھے سودا سے کیا غرض

راسخ نے غالباً فدوی کی وفات کے بعد[۵۰]، میر کی شاگردی اختیار کی اور اس پر اتنا فخر کیا کہ اپنی غزلوں کے کم از کم ۱۲ شعروں میں میر کا ذکر کیا ہے جن میں سے تین یہ ہیں:

راسخ کو ہے میر سے تلمذ — یہ فیض ہے ان کی تربیت کا

شاگرد ہیں ہم میر سے اوستاد کے راسخ
اوستادوں کا اوستاد ہے اوستاد ہمارا

کروں کیوں کر نہ میں راسخ مباہات — کہ ہیں اوستاد میرے حضرت میر

متعدد ہم طرح اور دوسری غزلوں میں بارہا حوالۂ میر سے اس بات کو تقویت پہنچتی ہے کہ شاگردی کا یہ سلسلہ طویل عرصے تک قائم رہا۔

راسخ عظیم آبادی نیک دل اور خوش سیرت انسان تھے۔ فقر و درویشی ان کا مسلک تھا اور فنِ شریف (شاعری) ان کی زندگی کی واحد دلچسپی تھی:

بجز فنِ شریف شعر راسخ — نہیں مرغوب کوئی فن ہمارا

وہ ایک طرف طبیعت رسا رکھتے تھے اور دوسری طرف اس فن پر شوق سے محنت کرتے تھے۔ ۱۱۹۲ھ میں جب ان کی عمر ۲۲ سال تھی وہ ہر وقت فکرِ شعر میں مستغرق رہتے تھے اور اسی وجہ سے لاغر اور دبلے ہو گئے تھے۔[۵۱] جسمانی لاغری کی طرف خود اپنے اشعار میں بھی اشارے کیے ہیں:

حیرانی ہے راسخ سے اوٹھا بار محبت
تنکا سا تو ہے لیک پہاڑ اون نے اٹھایا

ناتواں سا ہوں جلا بھی دے اے سوزِ عشق
پھونک دینا کیا ہے مشکل ایک برگِ کاہ کا

تلاشِ معاش میں کلکتہ، بنارس اور لکھنؤ کا سفر بھی کیا، قصائد بھی لکھے لیکن ساری عمر تنگ دستی و مفلسی میں گزر گئی:

ہم محنت کشوں کے دن نہ پھرے گو زمانے کو انقلاب رہا
یہ رنج غریبی سبب خستہ تنی ہے جوں نقش قدم اپنا وطن بے وطنی ہے

ریاض الافکار میں میر وزیر علی عبرتی۵۲ نے ایک خط درج کیا ہے جس میں راسخ نے اپنی پریشان حالی کا دکھڑا سنایا ہے ۔ راسخ کے بعض اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی :

حسن والوں ہی کا راسخ رہا بھر عمر غلام
وہ پئے کسب معیشت کہیں چاکر نہ ہوا

امداد امام اثر نے راسخ کے ہم عصر خواجہ محمد شاہ شہرت کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''حضرت راسخ مرحوم فقیر طبیعت اور فقیر دوست آدمی تھے ۔ اکثر شاہ باقر کے تکیے پر قیام رکھتے تھے . . . اہل دولت سے کم ملتے تھے ۔ صحبت فقرا میں ہمیشہ رہتے تھے ۔''۵۳ خود راسخ نے بھی اپنی درویشی و فقیری کا ذکر بار بار کیا ہے :

فقیر اس واسطے راسخ ہوئے ہم کہیں تا لوگ ہم کو شاہ صاحب
امیران جہاں سے قطع آمیزش کرو راسخ
فقیروں سے ملو صاحب اگر شوق فقیری ہے

راسخ کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک علم عروض کے بارے میں ۴۳ صفحات پر مشتمل رسالہ جس کا سنہ کتابت ۱۲۳۵ھ ہے اور جس پر سرخ روشنائی سے ''رسالہ در فن عروض مسماۃ بخلاصۃ الخلاصہ من تصنیف ملک الشعرا جناب شیخ غلام علی راسخ'' لکھا ہوا ہے ۔ یہ قلمی رسالہ غیر مطبوعہ ہے ۔ رسالے کو ہفت نوع پر تقسیم کیا گیا ہے اور ہر نوع کے تحت اقسام کلام موزوں ، علم معانی ، علم بدیع ، بیان معنوی ، معائب سخن ، علم عروض ، حقیقت قافیہ و ردیف و رباعی پر بحث کی ہے ۔۵۴ دوسری تصنیف ''کلیات راسخ''۵۵ ہے جو مختلف اصناف سخن پر مشتمل ہے ۔ مطبوعہ کلیات میں ۴۴۳ غزلیں ، ۸ قصائد ، ۱۵۰ قطعات مدحیہ ، ۷۷ رباعیات ، ۴ مخمسات ، ۱ واسوخت ، ۳ مرثیے (دو مسدس میں اور ایک مثنوی کی ہیئت میں) اور ۱۵ مثنویاں ہیں جب کہ دونوں ''مکتوب شوق'' کو الگ الگ شمار کیا جائے ۔ ان کے علاوہ پانچ مثنویاں ''مثنویات راسخ''۵۶ میں درج ہیں اور اس طرح راسخ کی کل مثنویوں کی تعداد ۲۰ ہو جاتی ہے ۔

شیخ غلام علی راسخ عظیم آباد میں دہلوی روایت کے ایک ممتاز شاعر ہیں جن کے کلام میں شاہ حاتم ، میر ، سودا اور درد سب کے رنگ و اثرات

شامل ہیں اور اسی وجہ سے پونے دو سو سال کی گرد کے باوجود ان کے صحیفۂ شاعری کا رنگ آج بھی ماند نہیں پڑا ہے ۔ ان کا کلیات پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اپنے دل کی بات اور اپنے تجربات کا اظہار پُراثر انداز میں کر رہا ہے ۔ راسخ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شاگرد تو میر کے ہیں لیکن ان کی شاعری کا مزاج حاتم اور سودا کی شاعری سے قریب ہے ۔ راسخ کی شاعری میں بھی ، سودا کی طرح ، جذبہ و احساس سے زیادہ معنی آفرینی پر زور ہے ۔ عام بول چال کی زبان کے بجائے ، جو میر کا رنگِ زبان ہے ، راسخ کے ہاں سودا کی طرح فارسیت کا اثر گہرا ہے ۔ راسخ گریہ ، آنسو ، دیدہ پُر آب ، رونا ، رولانا کے الفاظ تو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن اس رنگ میں بھی وہ میر جیسے شعر نہیں کہہ پاتے اور زیادہ سے زیادہ شاہ حاتم سے قریب آ جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

مرثیہ گو دل کے ہیں ، شاعر ہم اے راسخ نہیں
اس لیے رونا رولانا ہی شعار اپنا ہوا

ہنر والوں ہی سے یہ کار گہ پُر ہے ، مجھے لیکن
یہی دو کام آتے ہیں کہ روؤں یا رولاؤں میں

راسخ تو آہ مرثیہ گو اپنے دل کے ہیں
رونا رولانا بس یہی ان کا شعار ہے

ہمیں تحریک آہ سرد نے اکثر رولایا ہے
چلی ہے جب یہ ٹھنڈی باؤ تب مینہہ خوب آیا ہے

حقیقت دیدہ و دل کی مرے پوچھیں جو وے قاصد
تو رو رو کر یہ کہیو ایک صحرا ایک وادی ہے

لیکن اپنے دل کے مرثیہ گو ہونے اور آہِ سرد کھینچ کر آنکھوں سے مینہہ برسانے کے باوجود راسخ کے غم میں وہ آفاقیت نہیں ہے جہاں غم کے آنسوؤں میں ، میر کی طرح ، کائنات سمٹ آتی ہے ۔ میر مزاجاً انا پرست ہیں ۔ عام زندگی میں اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن شاعری میں وہ اپنی ذات کو مٹا کر اسے کائنات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں ۔ میر کی شاعری میں ان کی ذات چھپ جاتی ہے ۔ راسخ کے ہاں میر کے آنسو تو شامل ہیں لیکن میر کا غم شامل نہیں ہے اسی لیے راسخ کے ہاں تجربے کا تیکھا پن ، احساس و جذبہ کی تہ داری نہیں ہے جو میر کی نمایاں خصوصیت ہے اور جس کی وجہ سے میر کے شعر ہمارے وجود کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ راسخ کے شعر ان معنی میں بھی میر

جیسے نہیں ہیں جیسے قائم چاندپوری کی غزل میں ملتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں جو رنگ اُبھرتا ہے وہ شاہ حاتم کے مزاجِ شاعری سے قریب ہے جس میں معنی آفرینی اور خارجیت کے ساتھ داخلیت تو موجود ہے لیکن دل میں اُتر جانے والا جذبہ موجود نہیں ہے ۔

راسخ کی غزل کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس کے دائرے میں زندگی کے تجربات ، تصورات و وارداتِ عشق کے حوالے سے بیان کیے گئے ہیں ۔ عشق ان کے ہاں حقیقت کا پہلو لیے ہوئے ہے اور مجاز بھی حقیقت تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے :

مجاز آئینہ دارِ حسنِ محبوبِ حقیقی ہے
وہ بے معنی ہے جس کے تئیں نہ ہو شوق اچھی صورت کا
نقاش کی خوبی کو نہیں دیکھتے راسخ
اس نقش ہی کے محو ہو تم دھیان کدھر ہے

مجاز کے حوالے سے حقیقت کا اظہار یا پھر حقیقت کے تجربات کا بیان راسخ کی شاعری کا عام رجحان ہے ۔ اسی سے ان کا تصورِ عشق پیدا ہوتا ہے ۔ عشق ، میر و درد کی طرح اور اس دور کے عام فکری رجحان کے عین مطابق ، راسخ کے ہاں بھی زندگی کا سب سے بڑا حوالہ ہے جس کے ذریعے انسان ، زندگی اور کائنات کے رشتوں کو سمجھا جاتا ہے :

کچھ حدیثِ عشق ہی پر دھیان یاں اکثر رہا
گوش کے اپنے تو آویزہ یہی گوہر رہا
کہاں کے لیلٰی و مجنوں یہ سب افسانے فرضی ہیں
مسمی اور ہی شے تھا نہ وہ لیلٰی نہ مجنوں تھا
پوچھو مت عشق کے ذوقِ غمِ پنہانی کو
کیجے کس طرح بیاں لذتِ روحانی کو

یہ عشق ایک کیف ہے ، ایک ایسا ادراک ہے جسے عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کے اپنے اصول اور اپنی روایت ہے ۔ یہ عشق کسی ایک مقصد پر متوجہ کر کے انسان کے اندر ایسی آگ بھر دیتا ہے کہ زندگی کی ساری سرگرمیاں اسی کے اردگرد گھومنے لگتی ہیں ۔ یہی مقصدِ حیات ہے جو انسان میں وفا ، ایثار ، بے لوثی اور اپنی ذات سے بلند اٹھ کر زندگی و کائنات سے ہم رشتہ کر دیتا ہے ۔ راسخ کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عبارت ہے فراقِ دوست دل کی بے حضوری سے
وصالِ دوست کیا ہے درمیاں سے اٹھنا غفلت کا

یوں موردِ جفا اسی تقصیر پر ہوئے
اہلِ وفا تھے ہم یہ ہمارا قصور تھا
عشق کا کشفِ دقائق نہ جنوں بن ہووے
ہم نے اپنا اسے سرمایہ ادراک کیا
عشق نے پہلے تو پانی دلِ غم ناک کیا
پانی سے آگ بنایا اسے، پھر خاک کیا
صحرائے عشق تھا عجب اک دشتِ ہولناک
واں شیر کے قدم پہ ہمارا قدم رہا
کسو طرح نہیں روغن سے یہ فروغ پذیر
چراغِ عشق میں خون چاہیے تمنا کا
ہے گل عشق کے بو کرنے میں تاثیر عجب
روح بالیدہ ہو تن سوکھ کے کانٹا ہووے

عقل انسان کو مقصد سے ہٹاتی اور مصلحتوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن عشق صرف اپنی منزل پر نظر رکھتا ہے، اسی لیے عقل عشق کے دائرے سے خارج ہے۔ یہ تصور اس مخصوص مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے جس کے حوالے سے عشق اور عقل کے تصورات کو سمجھا جا سکتا ہے:

عقل نے چاہا تو تھا کھینچے مجھے اپنی طرف
لیک جانب دار اپنا عشقِ زورآور رہا
اس قلم رو سے خرد کے نکلو سیاحی کرو
کب تلک شہری رہو گے، جاؤ صحرائی بنو

عشق کا یہ تصور، جو اُردو و فارسی شاعری میں عام ہے، ''توحید'' کے تصور کا حصہ ہے۔ عشق کا یہ تصور انسان کو تضاد اور دوئی سے ہٹا کر توحید کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ وہ مابعد الطبیعیات ہے جسے آج مغرب کے جدید تصورات نے بظاہر بے معنی کر دیا ہے۔ مغربی فکر میں عقل اور جذبے، ذہن اور جسم، روح اور مادے کے درمیان کشمکش کا عمل جاری ہے جس سے نئے نئے تضاد پیدا ہو رہے ہیں۔ ہماری شاعری اور تصوف میں جو تصورِ عشق ہے وہ دراصل ''من عرف نفسہ فقد عرف ربہ'' کا ایک حصہ ہے۔ آخرت و عاقبت کا تصور بھی اسی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے۔ عشق جسم اور روح کو ایک وحدت سمجھتا ہے لیکن عقل اسے الگ الگ سمجھتی ہے جس سے زندگی میں نئے نئے تضاد جنم لیتے ہیں۔ اُردو شاعری نے اس مخصوص مابعد الطبیعیات کے زیرِ اثر اسی لیے عشق

پر زور دیا اور جدید مغرب نے عقل پر ۔ اس تصور عشق میں سارے علوم کی بنیاد وحی پر ہے ۔ راسخ بھی اسی تصور عشق کے ترجمان ہیں :

ہووے مسجود ملائک کب یہ رتبہ خاک کا
اس میں اک سر ہے کہ دل خوں کن ہے وہ ادراک کا

اس بزم میں جو مست تھا ہشیار وہی تھا
تھی بے خبری جس کو خبردار وہی تھا

ندامت غفلتوں کی اپنی وجہ کشف ہوئی آخر
رہے شرمندہ ہم جب تک یہ پردہ درمیاں پایا

پیدا ہے حدوث اس کا تغیر ہی سے اس کے
کس طرح تخیل ہو قدامت یہ زمانہ

ہستی نے عدم دل سے بھلا ہی دیا راسخ
غربت میں رہے یوں کہ وطن یاد نہ آیا

قلب صنوبری سے تو نسبت درست کر
اک درج ہے یہ گوہر سر عجیب کا

معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
نقاش ہمیں نقش کے اندر نظر آیا

جوں تخم میں ہو صورت اشجار نہ ظاہر
تھا علم میں صانع کے نہاں اب جو بنایا

رفتہ سا میں اپنے ادراک حقیقت میں رہا
کون ہوں کیا ہوں نہ سمجھا بند حیرت میں رہا

ہے عزم ترک ہستی وجہ دوام ہستی
جیتے ہی جی فنا ہو گر ہو بقا کی خواہش

بنیادی طور پر یہی راسخ کی شاعری کا رنگ ہے ۔ اس انداز فکر نے ان کی شاعری میں ایک گہری سنجیدگی کو پیدا کیا ہے ۔ ان کی غزل میں عام طور پر حسن و عشق کے وہ معاملات نہیں ہیں جو میر سوز یا جرأت کے ہاں ملتے ہیں ۔ اس سطح پر وہ درد ، میر اور شاہ قدرت سے قریب ہیں ۔ اس تصور عشق اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بے ثباتی ، غم و حزن ، توحید ، حیرت ، جبر و اختیار ، ہستی و عدم ، فنا وبقا ، حدوث و تغیر ، معنی و صورت کے بے شمار پہلو نکلتے ہیں اور یہی وہ موضوعات ہیں جو راسخ کی شاعری میں رنگا رنگ انداز سے بیان میں آتے ہیں ۔ آج جو راسخ کی شاعری میں ہمیں رنگینی محسوس نہیں ہوتی تو اس کی وجہ یہ

ہے کہ یہ مابعد الطبیعیات اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والا تصورِ عشق ، افکارِ مغرب کے سیلاب میں ، بے معنی نظر آنے لگا ہے اور اس کے اشارے ، مخصوص الفاظ و کنایات سے ہم واقف نہیں رہے اور اسی وجہ سے میر درد کی شاعری میں بھی وہ اشعار زیادہ متاثر کرتے ہیں جن میں رنگِ مجاز نمایاں ہے اور اسی وجہ سے آج لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد ، رقیب و پاسبان ، غربت و وطن ، خودی و بے خودی ، صحرا و دریا ، جنون و سودا ، نقاش و صانع ، مست و ہشیار ، آدمی و انسان ، آئینہ و خود نمائی ، جبر و اختیار ، بے ثباتی و فنا ، آبلہ و خار وغیرہ کے تلمیحات و اشارات اپنے مخصوص معنی کے ساتھ ہم سے اس طرح ہم کلام نہیں ہوتے جس طرح اٹھارویں صدی عیسوی کے عوام و خواص سے ہم کلام ہوتے تھے ۔ راسخ کی غزل کے بنیادی اشارے یہی ہیں اسی لیے ان کی شاعری آج ہم سے اس طرح ابلاغ نہیں کرتی جس طرح اپنے دور میں سننے اور پڑھنے والوں سے کرتی تھی ۔

راسخ کی غزل میں ابتذال نہیں ہے ۔ ان کی شاعری ان باطنی تجربات کا اظہار ہے جن سے انسان کے فکر و نظر کی قلبِ ماہیت ہوتی ہے ۔ ان کی غزل میں حسن و عشق کے وہ پہلو جو چھیڑ چھاڑ ، شوخی ، معاملہ بندی ، جنسیت و تماش بینی سے تعلق رکھتے ہیں ، کم و بیش نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری لکھنؤ کی نئی شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے اور اس شاعری پر لکھنوی تہذیب کا اثر اتنا بھی نہیں ہے جتنا ہمیں حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں ملتا ہے ۔ اگر اس مابعد الطبیعیات کو سامنے رکھ کر راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں آج بھی اس کی گہری سنجیدگی میں رنگینی اور انداز و ادا کی ندرت محسوس ہوگی اور راسخ کے اس دعوے کے معنی بھی اسی وقت سمجھ میں آ سکیں گے :

آغوش میں لفظوں کے ہیں کیا کیا معنی
تو نے تو بنایا ہے چمن سطح ہوا کا

غم و حزن راسخ کی شاعری پر غالب نہیں ہے لیکن یہ ان کے لہجے اور آواز میں شامل ضرور ہے اور اسی سے وہ مخصوص لہجہ بنتا ہے جو انھیں اپنے معاصرین سے تمیز کرتا ہے ۔ ان کے ہاں خواہشِ وصل سے زیادہ احساسِ ہجر ملتا ہے اور یہ احساسِ ہجر ہی وجہِ حزن ہے اور یہی حزن وجہِ سرور ہے :

اللہ رے یہ تصرفِ عشق غم ہے وجہِ سرور اپنا
خُلد تو ہے جائے بود و باشِ اربابِ طرب
واں کہاں عشق و محبت ، واں کوئی محزوں کہاں

بے ثباتیِ دہر کا تعلق بھی اسی اندازِ فکر اور نظامِ اخلاق سے ہے - بے ثباتی کے زیر اثر ایک رویہ تو وہ ہے جس کا اظہار ع ''بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'' سے ہوتا ہے - یہ منفی رویہ ہے - دوسرا رویہ یہ ہے کہ ہستی بے بنیاد ہے اس لیے چند روزہ زندگی میں ایسے کام کیے جائیں جن سے زندگی میں خیر و اثبات پیدا ہو - اسی رویے سے نیکیوں کا بیج پھوٹتا ہے اور خیر کا شجر پھلتا پھولتا ہے - راسخ کی شاعری میں بے ثباتی و فنا کا یہی تصور ہے - ان کی شاعری میں یہ سب خیالات ، اقدار و تصورات ناصحانہ انداز میں نہیں بلکہ اندازِ نظر بن کر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزل میں شعریت باقی رہتی ہے - راسخ کے اس رنگِ سخن کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان کے مجموعی رنگِ سخن ، اندازِ نظر اور طرزِ بیان کو سمجھنے کے لیے پہلے یہ شعر دیکھیے :

زندگی کرنے کا ہم ڈھنگ ہی بھولے تم بن
ورنہ یہ مہلتِ کم کاٹنا دشوار نہ تھا

آنسو نکلے کہ ہو گیا طوفاں   تھا جو پردے میں آشکار ہوا
ہم برسوں یہ واں گئے پر اُن نے   یوں بھی نہ کہا کہ تو کہاں تھا

رات جی ہائے بھر آیا تھا نہ جانا کیا تھا
دفعۃً مینھہ کا اس زور سے آنا کیا تھا

شب گرمِ سخن مجھ سے وے طرفہ ادا سے تھے
میں رفتہ و محو اون کے اندازِ سخن کا تھا

دلِ آباد کو دشت ، آنکھوں کو دریا دیکھا
اک نظر دیکھ تجھے ہم نے بھی کیا کیا دیکھا

راسخ خودی کو دخل نہیں بزم یار میں
یوں جاؤ واں کہ اپنے تئیں بھی خبر نہ ہو

دل کی کرو سیر آنکھوں کو تم موند کے راسخ
اس گھر میں پھرا چاہو تو دروازہ لگا دو

روز محشر کی درازی تو ہے کوتاہ بہت
کس سے نسبت دوں میں طولِ شب تنہائی کو

کچھ لازمۂ عشق نہیں رغبتِ معشوق
ہم جی سے تمھیں چاہیں ہیں تم چاہو نہ چاہو

دلِ تنگ اپنی وسعت کتنی رکھتا ہے یہ کیا جانوں
پر اتنا جانتا ہوں میں کہ تو اس میں سمایا ہے

کل جو تھا شہر آج صحرا ہے
دہر ہے وہ کہن خرابہ کہ یاں
سانس ٹھنڈی نتیجہ اس کا ہے
عشق آتش مزاج ہے لیکن

حالِ دلِ شکستہ تم یوں ہے کہ جیسے
ہینٹ بگڑ گئی ہو ٹوٹے ہوئے مکاں کی
جی سے جانے کا سفر ہجر میں آیا درپیش
وے گئے اپنے بھی اب کوچ کے سامان ہوئے
ہے اسیرانِ محبت کی رہائی دشوار
ہائے یہ لوگ تو مر کر بھی گرفتار رہے
اس باغ کی گل گشت سے ہے داغ ہی حاصل
جو گل ہے سو یاں مست وفا ہے سفری ہے
لے جا تو آن کر مجھے پیش از وداعِ یار
اے بے خودی پہنچ کہ ترا انتظار ہے
آنکھوں میں نور آ گیا یوں دیکھ اس کا نور
روشن چراغ جیسے کہ ہووے چراغ سے

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راسخ کے ہاں احساس و جذبہ معنی کے ساتھ مل گیا ہے ۔ یہ عمل میر کے تخلیقی عمل سے مختلف ہے ۔ میر کے ہاں معنی بھی احساس و جذبہ بن جاتے ہیں اور یہ وہ سطح ہے جس پر کوئی شاعر میر کو نہیں پہنچتا ۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ کے طرزِ ادا میں نہ صرف رچاوٹ ہے بلکہ وہ اپنی بات ایسے تیور اور ایسے لہجے میں کہتے ہیں کہ اُردو شاعری کی روایت منجھ کر آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ راسخ کے ہاں اُردو شاعری کی کئی آوازیں خصوصاً حاتم ، میر ، سودا اور درد کی آوازیں مل کر ایک نیا نقش بناتی ہیں جو اس دور میں منفرد ہے ۔ وہ لوگ جو راسخ کو میر ثانی کہتے ہیں ان کی نظر اس سطح پر نہیں جاتی جو راسخ کی منفرد سطح ہے ۔ راسخ اگر میر کے رنگ میں شعر کہتے اور ایسے کہتے جیسے یہ شعر ہیں :

صبح سے بے تابی ہے دل کو آہ نہیں کچھ بھاتا ہے
دیکھیے کیا ہو شام تلک جی آج بہت گھبراتا ہے
ہونٹھ ہیں سوکھے ، تر ہیں آنکھیں ، زرد ہے چہرہ راسخ آہ
بندے سے صاحب حال تمہارا اب نہیں دیکھا جاتا ہے

تو بھی وہ میر نہیں بن سکتے تھے ۔ راسخ کی اصل انفرادیت تو یہ ہے کہ وہ

کئی رنگوں اور کئی آوازوں کو ملا کر اپنا الگ رنگ بناتے ہیں جس میں میر بھی شامل ہیں اور ساتھ ساتھ دوسرے بھی۔ یہ وہی کام ہے جو راسخ کے ہم عصر مصحفی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصے میں کیا ہے۔

راسخ کی غزل میں معیار اور شاعرانہ مزاج شروع سے آخر تک ایک سا رہتا ہے۔ اس میں نہ صرف اظہار بیان پاکیزہ ہے بلکہ معیاری زبان لسانی رچاوٹ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اظہار میں کہیں عجز بیان محسوس نہیں ہوتا۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ بندھا ہے۔ راسخ کے ہاں فارسی تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ بھی ان کے اظہار بیان کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب اور بندشیں ذہن کو الجھاتی نہیں ہیں بلکہ وہ فکر و احساس کی لطافتوں کو پورے طور پر بیان کرنے کا کام کرتی ہیں۔ ان کی غزل میں ہمیں مہمانِ انتظار ، شاہانِ رخِ یار ، سدرہ دلدار ، رہ گردۂ بازارِ جہاں ، زرِ قلب ، تعب کشانِ رہِ عشق ، رفتگانِ تیز پا ، طلسمِ بے بقا ، پنجۂ شورِ جنوں ، نازکیِ کفِ پا ، تکرارِ حرفِ عشق ، پرستۂ وفا ، حسرتِ دیدارِ جاناں ، آتشِ تہِ پا ، حسرتِ پابوس ، پاسِ دلِ شکستۂ اہلِ وفا ، مہمانِ قبول ، عکسِ روئے یار ، چراغِ راہ ، تاریکِ عدم ، داغِ عشقِ دلبراں ، دامانِ فصلِ بہار جیسی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں۔ لیکن جیسے یہ اشعار سے الگ ہو کر بھاری بھاری سی معلوم ہوتی ہیں ، اشعار میں یہ سب یک جان ہو کر آئی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں عام طور پر یہ فارسی تراکیب ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ شعر کی طرف رہتی ہے۔ راسخ کے ہاں یہ ہمیں شعر میں جڑی ہوئی نظر آتی ہیں ، اور ہم ان کو بھی دیکھتے ہیں۔ اسی طرح راسخ کی زبان بھی اس دور کی جدید معیاری زبان ہے اور اس میں حیرتی ، نازکی ، تہمتی ، کینی ، کوٹھا ، وے ، کسو ، تلک ، انھوں میں ، بھر عمر ، ایسے ہی استعمال ہوئے ہیں جیسے میر ، درد اور سودا کے ہاں ملتے ہیں لیکن ٹک ، لپٹ ، کبھو وغیرہ الفاظ راسخ کے ہاں نہیں ملتے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ الفاظ راسخ کے آخری دور تک متروک ہو چکے تھے جب کہ 'تئیں' اسی طرح مروج تھا۔ ان چند الفاظ کے علاوہ راسخ کی زبان وہی ہے جو آج بھی ہم بولتے ، لکھتے اور پڑھتے ہیں۔

وہی تصور عشق جو راسخ کی غزل میں رمز و کنایہ میں ظاہر ہوا ہے ، ان کی مثنویوں میں کھل کر سامنے آیا ہے۔ یہی صورت میر کی غزل اور مثنوی میں نظر آتی ہے۔ غزل میں راسخ اپنے مخصوص امتزاجی تخلیقی عمل کے باعث میر سے

مختلف ہو جاتے ہیں لیکن مثنویات میں وہ میر سے بہت قریب اور مماثل ہیں ۔ راسخ بھی اپنی مثنویوں اعجازِ عشق ، حسن و عشق ، ناز و نیاز اور جذبِ عشق میں میر کی مثنویوں ـــ معاملاتِ عشق ، دریائے عشق اور شعلۂ شوق کی طرح تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ میر کی تخلیقی قوت بیانِ عشق کو زیادہ پُر اثر بنا دیتی ہے جب کہ راسخ روایتِ میر کی تکرار کرتے ہیں اور انفرادیت کی مہر ثبت نہیں کرتے ۔ راسخ کا انداز محض بیانیہ ہے ۔ میر کا انداز بیانیہ ہوتے ہوئے بھی اس پر ان کے مخصوص مزاجِ غزل کی چھاپ موجود ہے لیکن راسخ کی مثنویوں پر ان کی غزل کی چھاپ نہیں ہے ۔ یہاں وہ میر کی پیروی کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ ، بعض حصوں میں ، میر جیسے ہو جاتے ہیں ۔ میر اور راسخ دونوں بنیادی طور پر غزل اور مثنوی کے شاعر ہیں ۔ میر نے ۳۷ مثنویاں لکھیں ۔ راسخ نے ۲۰ مثنویاں لکھیں ۔ میر کی طرح ہم راسخ کی مثنویوں کو بھی پانچ خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(الف) **عشقیہ** : (۱) کششِ عشق ۔ (۲) نیرنگِ محبت ۔ (۳) جذبِ عشق ۔ (۴) حسن و عشق ۔ (۵) ناز و نیاز ۔ (۶) اعجازِ عشق ۔ (۷) گنجینۂ حسن ۔ (۸) مرأت الجمال ۔ (۹) مکتوب الشوق ۔ (۱۰) مکتوب الشوق ۲ ۔

(ب) **معاشرتی** : مثنوی در بیان انقلابِ زمانہ (شہر آشوب) ۔

(ج) **اخلاقی** : (۱) سبیلِ نجات ۔ (۲) نور الانظار ۔

(د) **مدحیہ** : (۱) شرح حال ۔ (۲) مثنوی در مدح جناب مولوی راشد صاحب ۔ (۳) مثنوی مدحیہ ۔

(ہ) **ہجویہ** : (۱) مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت ۔ (۲) حکایت در بیان احوال تاجر ۔ (۳) حکایت در بیان تاجر ۔ (۴) ایک اس شہر میں اُچکّا ہے ۔

عشقیہ مثنویوں میں راسخ کے قصے ، کردار اور اندازِ نظر میر جیسے ہیں ۔ 'کششِ عشق' میں مرکزی کردار ایک درویش ہے جو بنارس میں دریائے گنگا میں نہاتی ہوئی دخترِ راجہ پر عاشق ہو کر آتشِ فراق میں جلنے لگتا ہے ۔ جب رازِ عشق فاش ہوتا ہے تو سہیلیوں کے کہنے پر درویش کو راستے سے ہٹانے کے لیے ، دخترِ راجہ درویش سے کہتی ہے کہ اگر تو عاشقِ صادق ہے تو مانندِ حباب دریا میں ڈوب جا ۔ درویش یہ سن کر موجوں سے ہم آغوش ہو جاتا ہے لیکن اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی عشق کی آگ میں جلنے لگتی ہے اور

ایک دن اسی جگہ ڈوب کر جان دے دیتی ہے ۔ جب جال ڈلوائے جاتے ہیں تو لوگ دیکھتے ہیں کہ درویش اور راجہ کی بیٹی گلے میں بانہیں ڈالے ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں ۔ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کا مرکزی قصہ بھی کم و بیش یہی ہے ۔ ''نیرنگِ محبت'' میں ایک جوان دخترِ ترسا پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ ایک درویش جوان کا پیغام محبوبہ تک پہنچاتا ہے ۔ محبوبہ یہ جواب بھجواتی ہے کہ ع ''تمنا وصل کی پھر زندگانی ؟'' درویش آ کر یہ بتاتا ہے تو اس جوان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب درویش جوان کے مرنے کی خبر دخترِ ترسا کو دیتا ہے تو اس کا جی بھی تن سے نکل جاتا ہے ۔ میر کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں بھی ایک جوان ہے ، ترسا لڑکی اور درویش ہے اور کم و بیش یہی قصہ ہے ۔ راسخ کے ہاں ''جذبِ عشق'' میں ایک نوجوان کسی مہ پارہ کو دروازے پر کھڑا دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے ۔ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' میں ایک جوان غرفے میں کسی مہ پارہ کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور راسخ کے جوان کی طرح وہیں در پر بیٹھ جاتا ہے ۔ دریائے عشق میں جوان ، دایہ کے طعنہ دینے پر ، جوتی نکالنے کے لیے دریا میں کود جاتا ہے اور مر جاتا ہے ۔ راسخ کی مثنوی جذبِ عشق میں مہ پارہ کے گھر والے اس نوجوان کو صحرا میں لے جا کر قتل کر کے وہیں دفن کر دیتے ہیں ۔ کچھ عرصے بعد یادِ عاشق میں تڑپتی ہوئی محبوبہ بھی کنویں میں چھلانگ لگا کر جان دے دیتی ہے لیکن اس کی لاش کنویں کے بجائے اس جگہ ملتی ہے جہاں عاشق کو مار کر دفن کیا گیا تھا ۔ دونوں لب سے لب پیوستہ ایک دوسرے سے ہم آغوش تھے ۔ میر کی مثنوی ''حکایتِ عشق'' میں نوجوان مر جاتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو وہ شق ہو جاتی ہے اور اس میں سما جاتی ہے ۔ ہم آغوشی کی یہی صورت راسخ کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں نظر آتی ہے ۔ راسخ کی ''اعجازِ عشق'' کی محبوبہ شادی شدہ لڑکی ہے اور میر کی مثنوی 'افغان پسر' میں بھی محبوبہ شادی شدہ ہے ۔ راسخ کی مثنوی ''حسن و عشق'' میں ایک جوان ہندو لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ عشق کا راز فاش ہونے کے بعد وہ دریا پر جاتا ہے ، سجدہ کرتا ہے اور مر جاتا ہے ۔ محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ مغموم و مضطرب وہاں پہنچتی ہے ۔ جوان کا سر اپنے زانو اور منہ منہ پر رکھ کر جان دے دیتی ہے ۔ ''ناز و نیاز'' میں اصمعی کی روایت کے حوالے سے راسخ نے ایک عشقیہ قصہ بیان کیا ہے ۔ یہاں بھی عاشق جان دے دیتا ہے ۔ یہ سب مثنویاں میر کی مثنویوں سے مماثل ہیں لیکن دوسری چار مثنویاں ــــ گنجینۂ حسن ،

مرأت الجمال ، مکتوب الشوق اور مکتوب الشوق ۲ مختلف ہیں اور دراصل عشقیہ مثنویاں نہیں ہیں ۔ ''گنجینۂ حسن'' میں تعریفِ عظیم آباد کے بعد کسی مہدی علی خاں کی محبوبہ شرفو کا سراپا بیان کیا ہے ۔ ''مرأت الجمال'' میں کلکتہ کی تعریف کرکے کسی امیر کبیر کی محبوبہ نواب جان کا سراپا بیان کیا ہے ۔ یہ دونوں مثنویاں ممدوحین کے لیے دعائیہ کلمات پر ختم ہوتی ہیں ۔ مکتوب الشوق میں ہجر کی کیفیت کے ساتھ وصلِ گزشتہ کو بیان کرکے محبوب کو آنے کی دعوت دی ہے ۔ اس مثنوی میں خصوصاً وصلِ گزشتہ کا بیان پڑھ کر میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' ذہن میں آتی ہے ۔

معاشرتی مثنویوں میں راسخ کی واحد مثنوی ''انقلابِ زمانہ'' دراصل ایک شہر آشوب ہے ۔ دہلی اور لکھنؤ سے متعلق تو کئی شہر آشوب لکھے گئے لیکن عظیم آباد کے بارے میں یہ پہلا شہر آشوب ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ ایک دور تھا جب عظیم آباد میں سب آرام سے رہتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ امیر فقیر ہو گئے ہیں اور بے زری سے تنگ ہیں ، مشائخ افلاس کی وجہ سے درود و وظائف بھول گئے ہیں اور اب حرف قُوت کا وظیفہ پڑھتے ہیں ۔ خطاط فکرِ روزی میں پریشاں ، معلم زندگی سے بیزار ، شاعرانِ باکمال سرپرستوں کے نہ ہونے سے بد حال ہیں ۔ وکالت کا بازار سرد ہے ، زراعت برباد ہے ، تجارت ختم ہو گئی ہے ، طبیب فاقوں سے مر رہے ہیں ، سپاہیوں کی مٹی خراب ہے ۔ ''گنجینۂ حسن'' اور ''مرأت الجمال'' کی طرح ''انقلابِ زمانہ'' بھی کسی امیر کی نذر کی گئی ہے ۔ اس میں بھی مدحیہ پہلو موجود ہے ۔

اخلاقی مثنویوں میں ''سبیلِ نجات'' مختصر مثنوی ہے اور ''نور الانظار'' طویل ہے ۔ سبیلِ نجات میں شاعر عقل سے پوچھتا ہے کہ مجھے نکتہ ہائے دقیق سے آگہ کر تاکہ میں غفلت سے بیدار ہو جاؤں اور عقلِ کامل جواب دیتی ہے کہ کسی کو مت ستا ، کسی کے درپے آزار مت ہو ، ظلم مت کر اور حسنِ عمل سے اس دنیا میں اپنا نیک نام چھوڑ جا ۔ زندگی کا یہی مقصد ہے ۔ ''نور الانظار'' مولانا جامی کی مثنوی ''سبحۃ الابرار'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ یہ مثنوی کم و بیش پچاس حکایات پر مشتمل ہے اور مختلف اخلاقی و مذہبی نکات مثلاً عبادت ، صفتِ بندگی ، صفتِ عبدیت ، صفتِ ادب ، صفتِ غفاری ، صفتِ عیب پوشی ، صفتِ یقین ، صفتِ شکر ، صفتِ تصفیہ و تجلیہ ، مرأتِ قلوب ، صفتِ جسمِ عنصری کہ جائے کمالات روحانی ہے ، صفتِ اصحابِ عشقِ مجاز ، صفتِ تاثیرِ عشق ، احوالِ بے تابانِ فراق ، صفتِ غیرتِ عشاق ، صفتِ انفاسِ پاک ، احوال

خاصانِ مُقربانِ خدا ، صفتِ نیک عمل ، صفتِ رزاقِ رازق ، صفت امتِ مرحومہ محمد مصطفیٰ وغیرہ کو انھیں حکایات کے ذریعے واضح کیا ہے ۔ ہر حصے کو منظر کا نام دیا گیا ہے ۔

مدحیہ مثنویوں میں "شرحِ حال" کو اس لیے شامل کیا ہے کہ اس میں راسخ نے قید سے رہائی کے لیے کسی جگر ناتھ کی مدح کی ہے اور چونکہ یہ درخواست مولوی محمد راشد کے توسط سے پیش کی گئی تھی اس لیے ان کی بھی مدح شامل ہے ۔ قید ہونے کے واقعے اور اسباب کی تفصیل اس میں نہیں دی گئی ہے ۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ راسخ قید ہوگئے تھے اور وہ رہائی کے طالب تھے :

بند ہوں آہ چھڑا دے مجھے اب تو وطن میرا دکھا دے مجھے

وطن سے دوری اور مولوی محمد راشد کی کلکتہ میں موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ قید کا یہ واقعہ کلکتہ میں پیش آیا ۔ مدح جناب مولوی محمد راشد صاحب ، بھی اسی قید کے سلسلے میں لکھی گئی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مولوی محمد راشد کی مدح لکھی اور جب وہ راجہ جگر ناتھ سے سفارش پر آمادہ ہو گئے تو مثنوی شرح حال ، راشد صاحب کے توسط سے ، راجہ کو پیش کی ۔ قید کا واقعہ مثنوی شرح حال اور مدح مولوی راشد سے مل کر واضح ہوتا ہے ۔ مثنوی مدحیہ میں کسی بے نام ممدوح کی تعریف ہے ۔

راسخ کی چار ہجویہ مثنویوں میں سے مثنوی "عابد کہ دو زوجہ داشت" میں ایک ایسے عابد کا قصہ بیان کیا ہے جس کی دو بیویاں تھیں اور جس کی ڈاڑھی میں کچھ سفید اور کچھ کالے بال تھے ۔ جوان بیوی نے سفید بال چن لیے اور پہلی بیوی نے ، مصلحت کے پیشِ نظر ، کالے بال چن لیے ۔ کچھ مدت بعد ڈاڑھی میں ایک بال بھی باقی نہ رہا اور عابد کی ڈاڑھی ہاتھوں ہاتھ بٹ گئی ۔ یہ مثنوی دو شادیوں کی مذمت میں راسخ نے لکھی ہے ۔ "حکایت در بیان احوالِ تاجر" میں ایک تاجر اور اس کی دو بیویوں کا قصہ بیان کیا ہے ۔ سوداگر سفر پر گیا اور ایک سال ہو گیا ۔ دونوں بے قرار تھیں ۔ ایک دن وہ دونوں کوٹھے پر گئیں تو دیکھا کہ ایک گدھا مادہ خر سے مل رہا ہے ۔ اس کا عضو دیکھ کر ایک ، دوسری سے بولی کہ وہ سفر پر گئے ہیں اور زن پر فراقِ مرد دشوار ہے ۔ دوسری نے آہِ سرد بھری اور کہا یہ تو یقین ہے کہ وہ لوٹ آئیں گے لیکن ایسا کہاں سے لائیں گے ۔ "حکایت در بیانِ تاجر" میں ایک لوطی کا قصہ بیان کیا ہے جس کی امرد پرستی کی وجہ سے دریا رخ بدل کر دور چلا گیا ۔ حاکمِ وقت نے اسے بلا کر لعن طعن کی تو لوطی نے کہا اگر

حکم ہو تو اب عملِ لوطیت دریا کے اُس پار جا کر کروں تاکہ وہ ایک بار پھر اس طرف آ جائے ۔ اسی طرح ''ایک اس شہر میں اُچکا ہے'' میں راسخ نے ایک بدمعاش ، اُچکتے ، چور کی ہجو لکھی ہے جس سے سارا شہر تنگ تھا اور دعا کی ہے کہ یا اللہ تو اسے تہ خاک کردے تاکہ خس کم اور جہان پاک ہو ۔ پہلی مثنوی ''عابد کہ دو زوجہ داشت'' میں اخلاق پہلو موجود ہے لیکن تاجر و لوطی کی مثنویوں میں صرف از راہِ مزاح دلچسپ پہلو کو بیان کیا ہے اور یہ مثنویاں مزاجاً ویسی ہیں جیسی جرأت کی نقلیات (نقلِ پیر مرد ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ زنانِ عمدہ) یا میر حسن کی مختصر مثنویاں نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ کلاونت اور نقل قصائی وغیرہ ہیں ۔

بحیثیت مجموعی راسخ ایک پُرگو اور قادر الکلام شاعر ہیں جن کی پروازِ تخیل لفظوں میں رنگ بھر کر شعر کو لکھار دیتی ہے ۔ میر کی طرح ان کی عشقیہ مثنویوں میں عاشق و معشوق ایک دوسرے پر ایسے جان نچھاور کر دیتے ہیں جیسے مرنا ایک کارِ ثواب ہے ۔ در اصل اس مخصوص تصورِ عشق کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ عشق اور موت لازم و ملزوم ہیں ۔ موت کے بغیر وصل ممکن نہیں ہے اور وصل منزلِ عشق ہے ۔ اس تصور میں حیات ، موت اور حیات بعدِ ممات کا مابعد الطبیعیاتی تصور موجود ہے ۔ معرفتِ حق بھی موت سے حاصل ہوتی ہے اور یہی تصور ان مثنویوں کے تصورِ عشق میں موجود ہے ۔ ان مثنویوں میں عشق پہلی نظر میں ہو جاتا ہے ۔ اس کا رمز یہ ہے کہ عالمِ ارواح میں روحیں متصل تھیں ۔ جب جدا ہوئیں اور دنیا میں آئیں تو یہاں بھی وہ پہلی نظر ہی میں ایک دوسرے کو پہچان لیتی ہیں اسی لیے عشقِ صادق ہمیشہ پہلی نظر میں ہوتا ہے ۔ اس پہچان میں مسلسل رفاقت اور ملنے جلنے سے پیدا ہونے والے نفسیاتی عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا ۔ موت زندگی کا تسلسل ہے اسی لیے حیات بعدِ ممات میں عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوتے نظر آتے ہیں اور دوئی کو مٹا کر جسم و روح کی وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں ۔ یہ تصورِ عشق مقصد کے سامنے موت کو ایک معمولی شے بنا دیتا ہے ۔ یہ عشق کا مجاہدانہ تصور ہے اور وہی تصور ہے جو میر ، مولانا روم اور اقبال کے ہاں ملتا ہے ۔ عقل عشق کو مقصد کے راستے سے ہٹاتی ہے اسی لیے عقل عشق کی دشمن ہے ۔

راسخ کی عشقیہ مثنویوں کے سارے کردار ، سوائے ''کششِ عشق'' میں دخترِ راجہ کے ، عام آدمی ہیں ۔ ''کششِ عشق'' میں درویش اور دایہ ہیں ۔ 'نیرنگِ محبت' میں نوجوان ، درویش ، دخترِ ترسا اور دایہ ہیں ۔ 'جذبِ عشق'

میں نوجوان اور ایک حسین و جمیل لڑکی ہے ۔ 'اعجازِ عشق' میں درویش عاشق ہے اور معشوق ایک شادی شدہ عورت ہے ۔ مثنوی 'حسن و عشق' میں ایک جوان اور ایک ہندو لڑکی ہے ۔ عام کرداروں پر عشقیہ مثنوی لکھنے کی روایت اٹھارویں صدی میں میر نے شروع کی تھی ۔ راسخ اسی روایت کی پیروی کرکے اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔

ہیئت کے اعتبار سے راسخ کی مثنویاں فارسی مثنویوں کی روایت کے مطابق ہیں ۔ یہ حمد و نعت ، مناجات و منقبت سے شروع ہوتی ہیں ۔ کسی مثنوی میں صفتِ عشق یا وصفِ عشق کو بیان کرکے داستان کا آغاز ہوتا ہے ۔ کسی میں وصفِ سخن اور شکوۂ فلکِ جفا شعار کو بیان کرکے اصل موضوع شروع ہوتا ہے ۔ راسخ نے اپنی بعض مثنویوں مثلاً ''کششِ عشق'' اور حسن و عشق میں آصف الدولہ اور غازی الدین حیدر کی مدح میں طویل قصیدے بھی شامل کیے ہیں اور یہ قصیدے بھی قصیدے کی ہیئت کے مطابق ہیں ۔ راسخ کے تخلیقی عمل کے جوہر وہاں زیادہ کھلتے ہیں جہاں وہ کسی مجرّد خیال کو بیان کرتے ہیں ، جیسے مثنوی اعجازِ عشق میں صفتِ عشق کو یا مثنوی حسن و عشق میں وصفِ سخن کو بیان کیا ہے ۔ یہی صورت ان کی حمد و مناجات میں ملتی ہے ۔ مثنویات کے آغاز میں حمدیات اسی لیے پر اثر اور پُرسوز ہیں کہ راسخ یہاں خدا کے تصور کو ، جو مجرّد ہے ، مابعدالطبیعاتی تصور کے ساتھ بیان کرتے ہیں جس میں ان کے عقیدے کی پختگی اور ایمان کی حرارت شامل ہے ۔ عشقیہ و معاشرتی حتٰی کہ اخلاق و مدحیہ مثنویوں میں بھی راسخ کا قلم یکساں قدرت کے ساتھ چلتا ہے لیکن ہجویہ مثنویوں میں راسخ کا قلم اُکھڑا اُکھڑا سا رہتا ہے اور گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ مثنویاں راسخ کی نہیں ہیں ۔ مجموعی حیثیت سے راسخ کا اندازِ بیان پختہ اور طرزِ ادا اثر انگیز ہے ۔ انھیں سراپا ، مناظرِ قدرت ، جذبات و محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت حاصل ہے اور اسی لیے ان کی مثنویاں ، مثنوی کی تاریخ میں ، قابلِ ذکر حیثیت رکھتی ہیں ۔ جوشش اور دل بھی راسخ کے زمانۂ حیات میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔

محمد روشن جوشش (م بعد ۱۲۱۶ھ/بعد ۱۸۰۱ء) محمد عابد دل کے چھوٹے بھائی اور جسونت رائے ناگر کے بیٹے تھے ۔ جسونت رائے ناگر ، علی وردی خاں کے عہد کے ایک ممتاز فوجی سردار اور عظیم آباد کے ناظم راجا رام نرائن کی فوج میں شامل تھے ۔ سراج الدولہ سے بھی ان کا تعلق رہا ہے ۔ بہادری و شجاعت کی وجہ سے جسونت رائے ناگر کا ذکر معاصر تاریخوں میں آتا ہے ۔ میر جعفر کی

مسند نشینی شوال ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ء تک جسونت رائے زندہ تھا۔[58] جسونت رائے کے تین بیٹوں ـــــ بھگونت رائے، محمد عابد اور محمد روشن کے نام تاریخ اور تذکروں میں آتے ہیں۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ صاحب دیوان[59] محمد روشن جوشش کے حالات اس نے بھگونت رائے پسر جسونت سنگھ سے معلوم کیے ہیں لیکن جو حالات اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں، ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوشش بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل تھے اور جب وہ حد تمیز کو پہنچے تو مشرف بہ اسلام ہوگئے۔[60] بعض حوالوں[61] سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جسونت رائے ناگر کی دو بیویاں تھیں۔ ایک ہندو اور ایک مسلمان۔ ہندو بیوی کے بطن سے بھگونت رائے ناگر تھا اور مسلمان بیوی کے بطن سے محمد عابد اور محمد روشن۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں بھائیوں نے اپنی والدہ کے زیر سایہ پرورش پائی اور اسی لیے بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل ہوئے اور بڑے ہوکر بھی اسی پر قائم رہے۔ شیخ علی حزیں سے بھی جوشش کے خاص مراسم تھے جن کا پتا ان دو خطوط سے چلتا ہے جو حزیں نے برخوردار کے القاب کے ساتھ جوشش کو لکھے تھے[62] اور جن میں سے ایک میں جوشش کی صحت و شفایابی کے لیے دعائیہ کلمات بھی لکھے ہیں۔ جوشش تیر اندازی، دست کاری کا سلیقہ رکھتے تھے[63] اور ستار نوازی کا بھی شوق تھا۔[64] علم عروض سے بھی پوری طرح واقف تھے۔[65] خوش طینت و نیک اعتقاد انسان تھے۔[66] درویشانہ مذاق رکھتے تھے اور اسی وجہ سے انانیت، خود پرستی و نفسانیت ان کے مزاج میں نہیں تھی۔[67] خود بھی اپنے اشعار میں اس طرف اشارے کیے ہیں:

درویش ہوں جوشش کوئی کیا مجھ سے خفا ہو
یاں ہر کس و ناکس کے مساوی ہے مدارا
مجھے کب خواہش جاہ و حشم ہے
کہ ملک فقر کا میں بادشاہ ہوں

جوانی میں مے خواری کا بھی شوق تھا[68] لیکن بعد میں ترک کر دی تھی۔[69] یہ زمانہ معاشی بدحالی کا زمانہ تھا۔ جوشش بھی اس پریشانی میں مبتلا رہے۔ امراء کی سرپرستی پر گزر کرتے تھے لیکن عزت نفس کا ہمیشہ پاس رہتا تھا۔ ایک قطعے میں دعا کی ہے کہ اے خدا:

خوان الوان لئیماں سے رکھ اس کو محروم
دے اسے دست کریماں ہی سے یک پارۂ ناں

جوشش سے دو تصانیف یادگار ہیں۔ ایک ان کا دیوان جسے سب سے پہلے

قاضی عبدالودود نے مرتب کیا اور بعد میں ایک اور خطی نسخے کی مدد سے کلیم الدین احمد نے مرتب کیا جس میں ۵۹ غزلیں اور ۲۱ اشعار ایسے ہیں جو قاضی عبدالودود کے مرتبہ دیوان میں نہیں ہیں ۔ اس نئے مطبوعہ دیوان میں ۶۶۹ غزلیں ، ۲۴ متفرق اشعار ، ۱۴ رباعیات ، ۳ مخمسات ، ۴ مثنویات ، ۴ قطعات اور ۵ قصائد شامل ہیں ۔ مثنویوں میں تین یعنی در ہجو ٹکاری ، نقل کبوتر باز ، نقل افیونی ہجویہ ہیں اور ایک مثنوی مدحیہ ہے ۔ قطعات میں دو میر وارث علی نالاں اور محمد قلی مشتاق کے قطعات تاریخ وفات ہیں جن سے علی الترتیب ۱۱۹۹ھ اور ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ دوسری تصنیف ''رسالہ قافیہ'' ہے^{۴۰} جو ایک معمولی تصنیف ہے ۔ جوشش نام کا اُردو میں ایک ہی معلوم شاعر گزرا ہے اور غلط فہمی کی بنا پر کریم الدین نے طبقات شعرائے ہند میں اور شیفتہ نے گلشن بیخار میں محمد عابد دل کا تخلص بھی جوشش لکھ دیا ہے ۔ف جوشش اور دل دونوں اپنے دور کے پرگو شاعر تھے ۔

جوشش بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور ان شاعروں میں سے ہیں جو روایت کو دہرا کر اسے پھیلاتے اور اس منزل پر پہنچا دیتے ہیں جہاں نئی نسل کے شعرا اس روایت کی موجود شکل سے اپنا دامن بچا کر انحراف کا راستہ اختیار کرتے ہیں ۔ جوشش اپنے دور کے کم و بیش سارے مروجہ و مقبول رنگوں میں شعر کہتے ہیں ۔ ان کے ہاں سودا کا رنگ بھی ہے اور میر و درد کا بھی ۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح مشکل زمینوں میں بھی غزلیں کہتے ہیں لیکن ان کے

ف۔ کریم الدین اور ایف فیلن نے طبقات الشعرائے ہند ص ۳۲۳ و ۳۲۴ پر محمد روشن اور محمد عابد دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے ۔ محمد روشن جوشش کے باپ کا نام نہیں لکھا اور محمد عابد کے والد کا نام جسونت ناگر لکھا ہے ، لیکن اسی تذکرے کے ص ۸۳ پر دل کے تحت ''شیخ محمد عابد عظیم آبادی ، محمد روشن جوشش کا بڑا بھائی'' لکھا ہے (مطبوعہ مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۷ع) یہی غلطی شیفتہ نے گلشن بیخار میں کی ہے کہ محمد عابد اور محمد روشن دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے (گلشن بیخار ، مرتبہ کلب علی خاں فائق ، ص ۱۲۴ ، ۱۲۵ ۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ع) یہی غلطی عمدۂ منتخبہ (اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۱۸۰-۱۸۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع) میں ملتی ہے ۔ مصحفی نے بھی محمد عابد کا تخلص غلطی سے جوشش لکھا ہے (تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، طبع اول ۱۹۳۳ع) ۔

ہاں یہ سب رنگ اُترے ہوئے اور پھیکے ہیں ۔ جوشش کے ہاں مختلف آوازوں کی گونج سی تو سنائی دیتی ہے لیکن یہ آوازیں اس طرح ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں جس طرح ہم میر ، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں سنتے ہیں ۔ جوشش میں تخلیقی قوت اس پائے کی نہیں ہے کہ وہ ان آوازوں اور رنگوں کو ملا کر اپنی الگ آواز اور رنگ پیدا کر سکیں اسی لیے وہ ایسے بے رنگ شاعر ہیں جن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی ملتی ہے لیکن اس مضمون آفرینی میں بھی ان کا اپنا تجربہ یا جذبہ شامل نہیں ہے جو شعر کو شعر بناتا ہے ۔ جوشش کا شعری عمل یہ ہے کہ وہ اُردو و فارسی کے مخصوص مضامین ، موضوعات ، علامات ، اشارات ، تلمیحات ، مروجہ اخلاقی تصورات اور عام صوفیانہ خیالات کو شعر کا جامہ پہنا دیتے ہیں ۔ وہ دوسروں کے اشعار ، دوسروں کی زمینوں اور دوسروں کے مخصوص رنگِ سخن سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں ۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ انھی مضامین کو دہرا رہے ہیں جنھیں دوسرے شعرا پہلے ہی بہتر طور پر باندھ چکے ہیں ۔ جوشش روایتی رموز و کنایات کو وسعت نہیں دیتے ۔ ان میں خیال کا نیا رخ یا بات کا نیا پہلو پیدا نہیں کرتے بلکہ محض ان کو دہراتے ہیں ۔ شعر پڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ دراصل قافیے سے مضمون پیدا کیا گیا ہے اور خود قافیہ شعر کے دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک جان ہونے کے بجائے اپنے الگ وجود کا احساس دلا رہا ہے ۔ جوشش یہ تو جانتے ہیں کہ معیارِ سخن کیا ہے اور شعر کو کیسا ہونا چاہیے :

وہی شاعر مسلّم ہے اے جوشش
جو اک کو دوسرے مصرع سے دے ربط

زورآوری سے کیسا ہی مضمون باندھیے
الفاظ جس کے سست ہیں وہ شعر سست ہے

تلاشِ معنی و الفاظِ رنگیں اس میں ہے جوشش
کہے ایسی غزل وہ ہی جسے اس فن میں ڈھب ہووے

الفاظِ شوخ و معنیِ رنگیں ہو شعر میں
جوشش یہی تلاش ، یہی جستجو رہے

لیکن ان معیارات کو جاننے کے باوجود ان کی شاعری میں ربط ، معنی ، رنگینی ، شوخی ، ڈھب نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوشش شعر میں ذاتی تجربے کو بیان کرنے کے بجائے دوسرے شعرا کے مضامین کی تکرار پر اکتفا کرتے

ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ اسے محدود کر دیتے ہیں ۔ اسی لیے روایتی مضمون ان کی شاعری میں کھلتا نہیں ہے بلکہ گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو مثالیں دیکھیے ۔ درد کا شعر ہے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر　　اپنے تئیں آپ رو گئے ہم

اس شعر کو پڑھ کر اب آپ جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر　　رونے کے لیے ہوں آفریدہ

درد اور جوشش کے پہلے مصرعے یکساں ہیں ۔ درد کے ہاں دونوں مصرعے مربوط ہیں لیکن جوشش کے ہاں شعر دو لخت ہے ۔ درد دوسرے مصرع سے ایک لطیف بات پیدا کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لہجے اور طرز کو جنم دیتے ہیں جس میں انفرادی تجربے کی گرمی موجود ہے ۔ جوشش صرف یہ کہہ کر رہ جاتے ہیں کہ میں رونے کے لیے پیدا ہوا ہوں اور یہ کہہ کر پہلے مصرعے سے اٹھنے والے مضمون کو محدود کر دیتے ہیں ۔ اب سودا کا یہ شعر پڑھ کر :

سودا شرابِ عشق کو کہتے تھے ہم نہ پی
آخر مزہ نہ پایا اب اس کے خمار کا

جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

پیتا ہے گر تو بادۂ عشرت سمجھ کے پی
جوشش برا ہے دردِ سر اس کے خمار کا

سودا کے ہاں ایک لہجہ ہے ۔ بات کو اپنے مخصوص انداز سے کہنے کا ڈھنگ ہے لیکن جوشش اپنے انداز سے مضمون کو سپاٹ کر دیتے ہیں ۔ پہلے مصرع میں جس طرح بات اٹھائی گئی ہے ، دوسرا مصرع اسے اوپر نہیں اٹھاتا بلکہ محدود کر دیتا ہے ۔ یہ جوشش کا عام انداز اور ڈھنگ ہے ۔ ان کے ہاں تعقید لفظی بہت ہے ۔ الفاظ کی ترتیب و نشست مانع روانی ہے ۔ ان کے کلام میں کوئی فضا یا کیف و کیفیت نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربوں کو شاعری کی بنیاد بنانے کے بجائے اپنے پسندیدہ شاعروں کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں اور اسی لیے فصاحت و خوبی کے باوجود ان کا شعر اشتہار نہ پا سکا ۔ جوشش کو خود بھی اس کا احساس تھا :

بہ ایں فصاحت و خوبی جہاں میں اے جوشش
ہمارے شعر نے پایا نہ اشتہار افسوس

جوشش میں شاعرانہ صلاحیت ضرور تھی لیکن روایت کی تکرار اور دوسرے شاعروں کی پیروی نے انھیں ذاتی احساس و جذبہ اور انفرادی تجربے کے راستے

سے ہٹا کر ان کی شاعری کو بے نمک بنا دیا ۔ لیکن جن اشعار میں ہلکا سا جذبہ یا خفیف انفرادی تجربہ شامل ہو گیا ہے وہاں شعر میں ایک ہلکی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد یقیناً بہت تھوڑی ہے جن میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں تاکہ جوشش کے تعلق سے شاعری میں انفرادی تجربے کی اہمیت واضح ہو سکے :

ہماری طرح جو دیکھے گا اک نظر تجھ کو
خدا گواہ ہے بے اختیار چاہے گا

کیا فکر تو کرتا ہے اس فکر سے کیا ہوگا
ہوئے گا وہی جو کچھ قسمت میں لکھا ہوگا

ہوتی نہیں کسی کی دعا مجھ کو سودمند
یا رب مجھے یہ کون سا آزار ہو گیا

وصل میں بھی یہی خرابی تھی منحصر کیا ہے اس جدائی پر

گلزارِ محبت میں نہ پھولے نہ پھلے ہم
مانندِ چنار آگ میں اپنی ہی جلے ہم

ہر چند اس پہ بارشِ ابرِ مژہ رہے
سینے کی آگ وہ ہے کبھی مضمحل نہ ہو

بے کسی تو بھی ٹل گئی آخر
اس کے کوچے میں چھوڑ کر مجھ کو

عشق میں کیوں چھوڑیے پاسِ نفس
پھونک پھونک اس آگ کو سلگائیے

تیرے دیوانے بیابانِ عدم کو چل بسے
کیا تماشا ہے کہ ویران شہر ہو جنگل بسے

چھاتی جو بھر آئے ہے تو یہ آئے ہے جی میں
کوچے میں ترے بیٹھ کے دل کیجیے خالی

رخصت کے وقت سامنے حیران تھے کھڑے
جب وہ اُدھر چلا اِدھر آنسو ڈھلک پڑے

ان اشعار میں دوسرے شعرا کی آوازوں کی جھنکار کے باوجود ذرا سا جذبہ یا انفرادی تجربہ شامل ہونے کی وجہ سے یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگتے ہیں ۔ تکرار کی شاعری اور انفرادی تجربے کی شاعری میں یہی فرق ہے ۔

جہاں تک زبان و بیان ، روزمرہ و محاورہ کا تعلق ہے وہ وہی ہے جو اس دور کی معیاری شاعری کا حصہ ہے ۔ جوشش کے ہاں ایدھر ، وو ، ووہیں ، ووں ، ہوئے گی ، کے علاوہ شاید ہی کوئی لفظ ایسا ہو جو ناسخ کے دور میں متروک ہوگیا ہو ۔ جوشش کہیں کہیں ''اں'' لگا کر قدیم طریقے سے جمع بھی بناتے ہیں جیسے دم کی جمع دماں ، موتی کی جمع موتیاں اور شاعر کی جمع شاعراں وغیرہ ۔

شاعری اور زبان کا یہی رنگ ہمیں جوشش کے بڑے بھائی[۴۱] دل کے ہاں ملتا ہے ۔ محمد عابد دل[۴۲] کے خاندانی حالات وہی ہیں جن کا ذکر ہم جوشش کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ دل بھی جوشش کی طرح عظیم آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم پائی ۔ عربی و فارسی اور خصوصیت سے علم ہیئت ، حساب و طبابت میں صاحب استعداد تھے ۔[۴۳] اوصاف و محاسن میں دونوں بھائی یکساں تھے ۔[۴۴] دل کی ولادت و وفات کے بارے میں بھی ، جوشش کی طرح ، تذکرے اور کتب سیر خاموش ہیں ۔ جوشش کا سال ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا گیا ہے ۔[۴۵] اس حساب سے دل کا سال ولادت ، چونکہ وہ جوشش سے بڑے تھے ، ۱۱۴۷ھ قیاس کیا جا سکتا ہے ۔ سال وفات کے سلسلے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ دیوان جوشش میں دل کی وفات کا چونکہ کوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں ہے اس لیے اس بات کا امکان ہے کہ ان کی وفات جوشش کے بعد ہوئی ۔ جوشش ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، ۱۲۱۶ھ تک زندہ تھے ۔

دل سے دو تصانیف یادگار ہیں ۔ ایک ''دیوان دل''[۴۶] جس میں ۳۲۳ غزلیں ، ۹ قطعات اور ۱۲ رباعیات ہیں ۔ اس میں دل کا پورا کلام شامل نہیں ہے ۔ ۱۱۹۳ھ میں دل نے اپنے دیوان کا ''خلاصہ'' ابراہیم خان خلیل کے پاس مرشد آباد بھیجا تھا ۔[۴۷] شورش نے لکھا ہے کہ دل غزل گوئی ، قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں قدرت تمام رکھتے ہیں ۔[۴۸] لیکن اس دیوان میں کوئی قصیدہ یا مثنوی شامل نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دل کا اصل دیوان تو ضائع ہوگیا اور یہی خلاصہ دیوان صدیوں کے سرد و گرم چکھتا اب مطبوعہ صورت میں سامنے آیا ہے ۔ دل کی دوسری تصنیف ''عروض الہندی''[۴۹] (۱۱۷۶ھ/ ۶۳ - ۱۷۶۲ع) فارسی میں ہے ۔ اس رسالے میں دل نے ، اختصار کے ساتھ ، قواعد عروض کو بیان کیا ہے اور ضروری مباحث مثلاً وزن شعر ، اصول اوزان ، ارکان بحور ، اقسام رکن ، تعریف و اجزائے شعر ، اقسام مزاحف کی وضاحت کرکے مختلف بحور کر بیان کیا ہے ۔ رباعی اور اس کی بحر کے لیے ایک الگ فصل قائم کی گئی ہے ۔ یہ رسالہ اس موضوع پر ایک قابل ذکر تصنیف ہے ۔

محمد عابد دل کی شاعری بھی اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح عشقیہ شاعری ہے ۔ اپنی شاعری میں وہ روایتی فارسی شاعری کے رموز و علامات کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور چونکہ یہ رموز و علامات اب بے اثر ہو گئی ہیں اس لیے دل کی شاعری ہمارے دل کے تاروں کو نہیں چھیڑتی اور وہ بحیثیت مجموعی بے کیف و بے رنگ معلوم ہوتی ہے ۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ دل میں ، جوشش کی طرح ، تخلیقی اُپج اعلیٰ درجے کی نہیں تھی ۔ وہ اپنے معاصر شعرا کے رنگِ سخن کو اپناتے ہیں ، ان کی پیروی کرتے ہیں لیکن ان رنگوں کو ملا کر اپنی تخلیقی صلاحیت سے اپنا کوئی الگ رنگ ، مزاج یا منفرد طرز پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں ۔ اس کا احساس خود دل کو بھی ہے :

دل ایک طور پر نہیں کہتا ہے شعر تو
تیرے سخن کے بیچ ہر ایک کا مذاق ہے

یہی دل کی کمزوری ہے ۔ وہ دوسروں کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پیروی یا روایت کی تکرار چونکہ انفرادیت کا بدل نہیں ہے اس لیے مقبول شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کے باوجود ان کی شاعری میں وہ ''لطفِ معنی'' پیدا نہیں ہوتا جو خود دل کا مثالی معیارِ سخن ہے :

لطف کیا تاکہ سخن میں نہ ہو لطفِ معنی
جسم مٹی کا برابر ہے اگر جان نہ ہو

دل نے اپنی غزلوں میں جن شعرا کا حوالہ دیا ہے ان میں درد ، میر ، سودا اور فغاں کے علاوہ نالاں ، آہ ، تحسین ، بسمل اور جوشش شامل ہیں ۔ ان کی کئی غزلیں راسخ اور فدوی کی زمینوں میں ہیں اور کچھ غزلیں ایسی ہیں جن میں فارسی شعرا سعدی ، صائب ، کلیم ، نظیری ، بیدل ، آرزو اور موزوں کے مضامین کی گونج سنائی دیتی ہے ۔ فارسی شاعری کا واضح اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے اور اسی لیے فارسی تراکیب و بندش ان کے ہاں زیادہ استعمال ہوئی ہیں ۔ دل کی شاعری پر فارسی شاعری کا روایتی مزاج حاوی ہے ۔ دل کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے ہیں جو آج کے قاری کو متاثر کر سکیں اور وہ اشعار بھی ، جو متاثر کرتے ہیں ، ایسے نہیں ہیں جنھیں ہم میر ، سودا ، درد کے اشعار کے ساتھ رکھ سکیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

میں نے جانا کہ ستارا کوئی ٹوٹا جو عرق
ڈھل کے چہرے سے ترے تا بہ زنخداں آیا

حقیقت کی طرف لایا مجھے عشقِ مجاز آخر
پرستش کفر تھی جس کی وہی اپنا خدا نکلا
آبرو رکھ لی ترے سامنے حیرانی نے
اشک آنکھوں سے ٹپکتا تو میں رسوا ہوتا
دل کس قدر جہاں میں سبک دوش ہو گیا
گردن سے اپنے بارِ تعلق کو توڑ کر
گردش میں زمانے کی جو کانوں نہ سنتے تھے
سو دیکھتے ہیں آنکھوں اس گردشِ داماں میں
چہرے کو میرے دیکھ کے کہتی ہے ایک خلق
کھینچا ہے تو نے کیا کوئی آزار ان دنوں
زندگی مرگ برابر ہے ہمیں بے غمِ عشق
روئیے اُن پہ جو بے درد و الم جیتے ہیں

سالکوں سے نہ پوچھو کفر اسلام ایک منزل ہے بہت رستے ہیں

کیا تری آنکھوں میں جادو ہی بھرا تھا کہ جسے
ایک دن دیکھ کر اتنے دنوں بیمار رہے

بحیثیتِ مجموعی دل دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں کسی مخصوص لہجے اور منفرد طرز کا پتا نہیں چلتا۔ دل اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کو اپنے حلقہ اثر میں پھیلانے اور مذاقِ سخن کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہی کام شیر محمد خاں ایمان دکن میں انجام دیتے ہیں۔

شیر محمد خاں ایمان (م ۱۲۲۱ھ/۰۶-۱۸۰۵ء) کی شخصیت و شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی میں اُردو شاعری، زبان و بیان کی سطح پر، دو اثرات سے گزری۔ پہلا اثر ولی دکنی کا تھا جس کی شاعری اور زبان و بیان کی پیروی شمالی ہند میں آبرو و ناجی کے دور میں کی گئی اور دکنی اُردو سارے برعظیم کی معیاری ادبی زبان بن گئی، لیکن جلد ہی شمال میں 'ردِعمل کی تحریک' کے زیرِ اثر دکنی اُردو کا یہ روپ مسترد کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی کی ٹکسالی زبان نے لے لی۔ مظہر، یقین، تاباں وغیرہ اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کے دور انتشار میں جب دلی اجڑی اور یہاں کے اہلِ علم و ادب سارے برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں پھیلے تو دہلی کی یہی زبان اودھ، عظیم آباد،

مرشد آباد ، ڈھاکہ ، ارکاٹ ، حیدرآباد دکن وغیرہ میں مستند و معیاری زبان تسلیم کر لی گئی ۔ ابتدائی دور میں ، ان نئے صوبائی مراکز میں ، شاعری کے استاد بھی دہلوی شعرا تھے اور سب انھی سے زبان و محاورہ کی سند لیتے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب ان نئے مراکز سے خود یہاں کے شعرا ابھرے تو انھوں نے بھی وہی زبان استعمال کی جو دہلوی شعرا اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے ۔ اسی تحریک کے زیر اثر دکن کے شاعروں نے بھی قدیم دکنی الفاظ و محاورات کو ترک کرکے دہلی کی زبان کا یہی روپ اختیار کر لیا ۔ شیر محمد خان ایمان پہلے دکنی شاعر ہیں جو نہ صرف استادِ وقت ہیں بلکہ دہلی کی یہی زبان اعتماد کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں ۔ ایمان کی زبان کا مقابلہ اگر محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/۶-۱۸۰۵ء) کی زبان سے کیاجائے تو باقر آگاہ کی دکنی اُردو ، شمال کی زبان کے اثر سے ، بدل ضرور گئی ہے لیکن اس کا لب و لہجہ ، ذخیرۂ الفاظ اور روزمرہ و محاورہ پر دکنی کی چھاپ اب بھی نمایاں ہے ۔ لیکن ایمان کی زبان پر سوائے ایک آدھ لفظ مثلاً الوپ اگین ، انملا اور من ہرن وغیرہ کے کوئی دکنی اثر محسوس نہیں ہوتا بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کا کوئی قادر الکلام شاعر فصاحت کے دریا بہا رہا ہے ۔ شیر محمد خان ایمان ، جن کا کلیات اور دوسری تصنیفات اب تک غیر مطبوعہ ہیں ، محمد عاقل خان نایک کے بیٹے اور آصف جاہ ثانی کے اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحب تھے ۔ سفر و حضر میں اکثر ان کے ساتھ رہتے تھے[۸۱] اور اپنے والد کی طرح وقائع نگاری کی خدمت پر مامور اور سرکاری اخبار نویسوں کے سربراہ تھے ۔[۸۲] شیر محمد خان ایمان حیدر آباد میں پیدا ہوئے ۔ یہیں تعلیم و تربیت پائی ۔ عربی و فارسی اور دوسرے علومِ مروجہ پر دستگاہ حاصل کی[۸۳] اور ''تزکِ آصفیہ'' کے مصنف تجلی علی شاہ تجلی (م ۱۲۱۵ھ/[۸۴]۱۸۰۰-۱ء) کی شاگردی اختیار کی ۔ ایمان دکن کی تاریخ پر اس درجہ حاوی تھے کہ ہر واقعہ ، ہر بات ، ہر مقام اور ہر جنگ ان کے حافظے میں محفوظ تھی ۔ ایمان طبعاً رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے ۔ جس محفل میں بیٹھتے اپنی خوش گفتاری اور بذلہ سنجی سے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے :

لطیفہ ہے جگت ہے ضلع گوئی شعر خوانی ہے
صفائی ویسی یاروں میں مزا ہے ہم زبانی کا

ایمان سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے اور استادِ وقت سمجھے جاتے تھے ۔[۸۵] میر فرید الدین آفاق (۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء)[۸۶] اور امیر بخش شہرت جب دہلی سے حیدر آباد پہنچے اور طرحی مشاعرے کی بنا ڈالی تو

اہلِ محفل اس وقت تک مشاعرے کا آغاز نہ کرتے جب تک اُستاد ایمان تشریف نہ لے آتے۔۸۷ ایمان کو تاریخ گوئی پر بھی دسترس حاصل تھی۔ آصف جاہ ثانی کی وفات پر جو قطعۂ تاریخ ایمان نے لکھا اس کے چوتھے مصرع سے دو مادۂ تاریخ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی قطعۂ تاریخ مقبرے کے دروازے پر مکہ مسجد میں کندہ ہے۔۸۸ ایمان کے شاگردوں میں یوں تو بہت سے شعرا کے نام آتے ہیں لیکن شیخ حفیظ الدین حفیظ، ماہ لقا چندا اور قیس خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ایمان کی معلوم تصانیف[ف] میں دیوانِ ایمان (اُردو) کے علاوہ ''سردار نامۂ شطرنج''، رسالہ ''عروض و قافیہ'' اور ''گلدستۂ گفتار'' کے نام آتے ہیں۔ سردار نامۂ شطرنج میں ایمان نے فنِ شطرنج کے رموز و نکات واضح کیے ہیں۔ ایمان خود بھی شطرنج کے اچھے کھلاڑی تھے اور اس رسالے میں انھوں نے فنِ شطرنج کو اپنے عملی تجربے کی روشنی میں بیان کیا ہے۔ ایمان عروض و قافیہ و زبان کے بھی ماہر تھے۔ ''گلزارِ آصفیہ'' میں لکھا ہے کہ ''تمام شاعر انھیں اُستادِ وقت سمجھتے تھے۔ عروض و قافیہ اور فنِ شعر کی دوسری صنعتوں

ف۔ ''دیوانِ ایمان'' کے دو قلمی نسخے انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہیں۔ ہم نے انھی مخطوطات سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ (اُردو مخطوطات کتب خانۂ آصفیہ، جلد اول، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع) میں، ایک جامعۂ عثمانیہ حیدر آباد (ایمانِ سخن، ص ۲۳، محولہ بالا) اور دو ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد (تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو، جلد اول، ص ۱۱۰ و جلد سوم، ص ۱۸۳، محولہ بالا) میں محفوظ ہیں۔ دیوانِ ایمان کو شائع و مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔ ''سردار نامۂ شطرنج'' کا ایک قلمی نسخہ کتب خانۂ آصفیہ میں ہے اور ایک نسخہ عمر یافعی مرحوم کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے اس مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے جو اب انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان، کراچی میں موجود ہے۔ ''رسالۂ عروض و قافیہ'' ہماری نظر سے نہیں گزرا۔ ''فنِ علمِ زبان'' عمر یافعی کے پاس تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے اور ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ میں محفوظ ہے۔ گلدستۂ گفتار'' کا ایک مخطوطہ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔ ''گلدستۂ گفتار'' اس کا تاریخی نام ہے۔ مخطوطے کے آخر میں ایک رباعی کے آخری مصرع ''گلدستۂ گفتار کہا بے کم و کاست'' سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ (ج - ج)

میں ممتاز زمانہ تھے ۔"۸۹ "گلدستہ گفتار" ایمان کی وہ منفرد تصنیف ہے جس میں انھوں نے ضلع کے فن کو نہ صرف اپنے اشعار سے واضح کیا ہے بلکہ وہ مترادفات بھی دیے ہیں جن کی مدد سے شعر یا عبارت میں ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے ۔ ضلع جگت اُس پہلودار بات کو کہتے ہیں جس میں رعایت لفظی ہو ۔ "گلدستہ گفتار" میں مختلف عنوانات مثلاً ضلع بندوق ، ضلع اسپ ، ضلع فیل ، ضلع شکار ماہی ، ضلع صرف و نحو ، ضلع طبابت ، ضلع کیمیا ، ضلع خوش نویسی وغیرہ کے تحت ایک لفظ سے تعلق رکھنے والے ایسے کئی الفاظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کے استعمال سے ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے اور پھر ایمان نے اس مناسبت سے خود شعر کہہ کر اس کی مثالیں دی ہیں ۔ دیوانِ اُردو ، جو اب تک غیرمطبوعہ ہے ، کم و بیش سب اصنافِ سخن پر مشتمل ہے ۔ بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے اور غزلوں کے علاوہ قصائد ، مثنویات ، رباعیات ، مثلث ، مخمس ، مسدس اور تضمین وغیرہ بھی موجود ہیں ۔

شیر محمد خاں ایمان کی غزلیات ، ان کے قصائد و مثنویات کو دیکھ کر سب سے پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ قدیم زبان کے اثرات ختم ہو گئے ہیں اور اب دہلی کی زبان ، لہجہ ، روزمرہ و محاورہ نے دکن میں بھی اپنے قدم جمالیے ہیں ۔ ایمان اسی زبان کے پہلے دکنی اُستاد و شاعر ہیں ۔ "اس وقت ان جیسا کوئی شاعر اس علاقے میں نہیں ہے ۔"۹۰ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ ایمان کی شاعری مجلسی مزاج کی شاعری ہے :

بیاض اشعار کی جس وقت تنہائی میں دیکھوں ہوں
تو ہوں ایمان بیٹھا مجلسِ احباب میں گویا

ایمان نے اپنی غزل میں وہی مضامین باندھے ہیں جن سے اہلِ محفل ان کی استادی کے قائل ہوکر اشعار کی باریک مضمون آفرینی سے لطف اندوز ہو سکیں ۔ ایمان روایتی شاعر ہیں لیکن اپنے اشعار کو اُستادانہ رخ دے کر انھیں ذرا سے نئے انداز اور نئی زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں ۔ ان کی غزل سے ان کی اُستادانہ قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے ۔ وہ مشکل سے مشکل زمین میں بھی رواں دواں شعر نکالنے کی قوت و صلاحیت رکھتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند مطلعے دیکھیے جن کی مشکل و سنگلاخ زمینوں سے ایمان کی اُستادی کا اظہار ہوتا ہے :

سمجھ نہ جسد کو زنہار تسو زمیں کا سالپ
ہے اپنی فہم میں ہے جنتِ بریں کا سالپ

کس کس طرح سے چلتی ہے بادِ بہار مست
زاہد بھی دیکھ ہو گیا جوں بادہ خوار مست
یوں سراپا رہوں یا رب قدِ جاناں سے لپٹ
عشق پیچاں رہے جوں سروِ گلستاں سے لپٹ
یار کے ابرو کی اے دل کیوں نہ ہو تصویر کج
جوہرِ بشرش ہے اوس میں جو بنی تصویر کج
سمجھے ہے کب مناویں اوسے گر ہزار چار
مجھ سے ہی جب تلک کہ نہ ہوویں نثار چار
پھرتا تھا سلیمان اگر شاد ہوا پر
سر کھینچے ہے میرا ہی وہ شمشاد ہوا پر
کیوں نہ ایسا ہو وہ اب شوخ گلوگیر کہ بس
رات کچھ مجھ سے ہوئی ایسی ہی تقصیر کہ بس
تھا ہمیں وہم کہ یہاں دیر و حرم ہی کچھ ہیں
بارے یہ سوچ پڑی آج کہ ہم بھی کچھ ہیں
وہ بدلے رشتۂ جاں سے کہاں پوشاک کے ڈورے
کہ ہیں موجِ گہر جس کی قبائے پاک کے ڈورے

ایسی زمینیں عام طور پر ایمان کے دیوان میں ملتی ہیں ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ طرحی مشاعروں کا عام رواج تھا اور مصرع طرح ایسا دیا جاتا تھا جس سے ہر شاعر کی قادر الکلامی اور قوتِ شعر گوئی کا امتحان ہو جائے ۔ استاد وہ تھا جو سنگلاخ زمین میں بھی بامعنی ، مربوط اور رواں شعر نکال سکے ۔ ایمان کے ہاں مشکل زمینوں میں رواں شعر ملتے ہیں جن میں ردیف قافیے سے ہم رشتہ رہتی ہے ۔ ان کے ہاں نہ صرف وزن و بحر اور صحتِ قافیہ اور دوسرے فنی نکات کا التزام ملتا ہے بلکہ ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی قدرت کا احساس ہوتا ہے :

تیرے تو شعر کے ایمان سنے سے کیوں نہ ہو حیران
جیسے کہ دعویٔ اوزان ہوا ہے بحر کے اندر

ایمان کی شاعری کا عام مزاج یہ ہے کہ وہ مشکل زمینوں کے کاغذی پھول کترتے ہیں اور لفظوں کے ربط سے وہاں معنی پیدا کرتے ہیں جہاں معنی کا رس نکالنا محال نظر آتا ہے ۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو مشکل زمینوں کی شکل میں حسرت ، جرأت اور انشا کے ہاں لکھنؤ میں اور شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں مقبول ہوا اور شیخ ناسخ کی شاعری میں نئے مضامین پیدا کرنے کا نیا رجحان بن کر اس دور

کی نئی شاعری کا پسندیدہ رنگ بن گیا ۔ شیر محمد خان ایمان کی شاعری میں وہ لہجہ اور رنگ ابھر رہا ہے جو شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں مکمل ہو جاتا ہے۔ ایمان کی شاعری فکر کی گرمی اور احساس و جذبہ کی طپش سے عاری ہے ۔ یہاں شاعری مضمون آفرینی ، مشکل زمینوں میں رواں و مربوط شعر اور لفظوں کے بال سے معنی کی کھال نکالنے کا نام ہے ۔ یہی وہ طرز ہے جسے ایمان اپنا طرز کہتے ہیں :

طرز یہ نہیں آساں ، طبع ہے کہ ہے نیساں
شعر کا ترے ایماں لفظ ہے ہر ایک گوہر
سیکھ لے ہم سے تو ایمان مضامیں کی تراش
بالدھتا کچھ نہیں اشکال زباں آنکھوں میں

اور شاعری کے یہی وہ معیارات ہیں جن پر وہ اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں :

غور کر صحتِ ترکیب کو ہر مصرع میں
سقم رکھتے ہی نہیں اپنے تو اشعار کی نبض
شعر ہوتا ہے کب ایمان کسو کے دل چسپ
جب تلک معنیِ شیریں نہ ہو تحریر میں جان

ایمان کی شاعری زبان و بیان کے اعتبار سے معیاری ہے ۔ قادر الکلامی کی وجہ سے اسے ہم پختہ و صاف شاعری کے ذیل میں لا سکتے ہیں لیکن ان کی شاعری میں وہ لطف و تہ داری نہیں ہے جس سے شعر سننے یا پڑھنے والے کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ اسی بات کو دیکھ کر نقش حیدر آبادی نے ان کے کلام کے بارے میں لکھا تھا کہ "ان کے کلام میں کوئی بہت بلند شعر نظر سے نہیں گزرا ۔"[۹۱]

یہی قادر الکلامی ، مبالغے اور معنی آفرینی کے ساتھ مل کر ، ان کے قصائد کو قابلِ توجہ بنا دیتی ہے ۔ ایمان کے قصائد میں علم و فضل کا اظہار بھی ہے اور فنی اعتبار سے بھی وہ اچھے قصیدے ہیں ۔ خصوصیت کے ساتھ ''قصیدہ جلوسِ آصفی'' اور ''قصیدہ مہتابیہ'' تاریخِ قصیدہ میں یقیناً قابلِ ذکر ہیں ۔ غزل اور قصیدے کے برخلاف ایمان کی مثنویوں میں نہ صرف عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے بلکہ جذبات و احساسات بھی شاملِ شاعری ہیں ۔ مثنوی ''برق تاب'' ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس میں برسات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مثنوی خسرو شیریں اور لیلیٰ مجنوں مختصر مثنویاں ہیں جن میں ایمان نے ان قدیم قصوں کو اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا ہے ۔ اشتیاق نامہ ، بے تاب نامہ اور فراق نامہ میں ہجرِ محبوب کو موضوع بنایا ہے اور جذباتِ فراق کو روزمرہ کی

زبان میں روانی کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ ان مثنویوں میں جذبات و احساسات کے بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ''مکتوب الشوق'' میں ملتی ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی شیر محمد خاں ایمان استادِ وقت ہونے کے باوجود اس مقام پر نہیں آتے جس پر شاہ نصیر اور ناسخ کھڑے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رنگِ سخن ، جس کے نقوش ایمان کے ہاں ابھرتے ہیں ، جلد ہی شاہ نصیر اور شیخ ناسخ کے ہاں مکمل ہوکر خود ان سے ہی منسوب ہو جاتا ہے ۔

اٹھارویں صدی کی اُردو شاعری کا سارا منظر ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا ، لیکن انیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کا مطالعہ بھی کر لیا جائے ، جو اپنے تشکیلی و عبوری دور سے گزر کر ان میلانات و رحجانات کو ابھار رہی ہے جس پر انیسویں صدی اپنے ادب کی تعمیر کرتی ہے ۔

حواشی

۱۔ گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۲۔ کیفیت العارفین : سید شاہ عطا حسین ، ص ۱۷۷ ، مطبع منعمی ، پٹنہ بہار ۱۹۳۲ع ۔

۳۔ تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم) ، ص ۶۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع ۔

۴۔ تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۳۴ ، پٹنہ بہار ۔

۵۔ یادگار عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۱ ، اسلامی پریس صدر گلی ، پٹنہ بہار ۱۹۲۹ع ۔

۶۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ ۔

۷۔ کیفیت العارفین : ص ۱۷۲ ۔

۸۔ گلشن سخن : ص ۱۷۳ - ۱۷۴ ۔

۹۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ - ۱۳۵ ۔

۱۰۔ مرزا محمد علی فدوی — ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۲۴ ، اُردو سوسائٹی پٹنہ ۱۹۵۶ع ۔

۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۱۲- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۲۳ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -

۱۳- تذکرۂ عشقی : ص ۶۷ -

۱۴- مجموعۂ نغز : ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۳۸۴ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۵- کلیاتِ حضرت رکن الدین عشق اور ان کی حیات و شاعری : مرتبہ ڈاکٹر قریشہ حسین ، پٹنہ بہار ۱۹۷۹ع -

۱۶- یادگار عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۸۷ - ۸۴ ، اسلامی پریس ، پٹنہ ۱۹۲۹ع -

۱۷- یادگار عشق : ثاقب عظیم آبادی ، مقدمہ سید سلیمان ندوی : ص ۲۰ ، پٹنہ ۱۹۲۹ع -

۱۸- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۴۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -

۱۹- ایضاً -

۲۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۲۱- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۲۴ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ع -

۲۲- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۵۸ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۶ع -

۲۳- گلزار ابراہیم : ص ۳۴۸ -

۲۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -

۲۵- ایضاً : ص ۱۲۱ - ۱۲۲ -

۲۶- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : جلد دوم ، ص ۱۲۵ -

۲۷- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۲۸- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۲۱ -

۲۹- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے) ، ص ۱۲۴ -

۳۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۳۱- مرزا محمد علی فدوی ــــ ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۰۹ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -

۳۲- مرزا فدوی : مقالہ قاضی عبدالودود ، ص ۹ ، بہاری زبان ، یکم دسمبر ۱۹۵۸ع -
۳۳- تذکرۂ عشقی : ص ۱۲۵ -
۳۴- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، پٹنہ ۱۹۵۶ع -
۳۵- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -
۳۶- گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ — ۳۵۰ -
۳۷- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۳۶۲ -
۳۸- خمخانۂ جاوید : لالہ سری رام (جلد سوم) ، ص ۳۲۵ ، دلی پرنٹنگ ورکس ، دہلی ۱۹۱۷ع -
۳۹- راسخ : حمید عظیم آبادی ، ص ۷۱ ، انجمن نوبہار ادب پٹنہ ، سنہ ندارد -
۴۰- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”پہلے پہل یہ بات کہ راسخ موضع ”سائیں“ میں پیدا ہوئے ، محمد مہدی عظیم آبادی کے قلم سے نکلی تھی۔ بعد کے لوگ محض ناقل ہیں۔ لیکن یہ بات بغیر سند کے تھی اور خود ”سائیں“ کے لوگوں کو بھی اس کی خبر نہیں تھی -“ بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، ص ۱۵ - ۱۶ (جلد ۱۰) شمارہ ۱ ، بابت جنوری ۱۹۵۹ع -
۴۱- نوائے وطن : شاد عظیم آبادی -
۴۲- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۹ ، نوائے ادب ، بمبئی ، جنوری ۱۹۵۹ع -
۴۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۸۵-۸۶ ، پٹنہ بہار -
۴۴- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نوائے ادب بمبئی (جلد ۷) ، شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۵۶ع -
۴۵- تاریخ شعرائے بہار : فصیح الدین بلخی ، حاشیہ ص ۷۰ ، قومی پریس لمیٹڈ ، بانکی پور ، پٹنہ ۱۹۳۱ع -
۴۶- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۵ -
۴۷- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ - ۲۱ ، نوائے ادب ، بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -
۴۸- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳ - ۱۴ ، نوائے ادب ، بمبئی ، شمارہ جنوری ۱۹۵۹ع -

۴۹- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۱ ، نوائے ادب بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -

۵۰- اس موضوع پر ہم نے فدوی کے ذیل میں بحث کی ہے - (ج - ج) -

۵۱- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۶ -

۵۲- ریاض الافکار : میر وزیر علی عبرتی (قلمی) ۱۲۷۲ فصلی ، بحوالہ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۳- کاشف الحقائق : سید امداد امام اثر ، (جلد دوم) ، ص ۵۷ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ع -

۵۴- مثنویاتِ راسخ : ممتاز احمد ، ص ۸۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۷ع -

۵۵- کلیاتِ راسخ : خیر المطابع ، مغلپورہ عظیم آباد ۱۳۱۱ھ -

۵۶- مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۷- قاضی عبدالودود نے جوشش کا سالِ ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا ہے اور وفات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دیوانِ جوشش میں بھد قلی مشتاق کا قطعۂ تاریخ وفات موجود ہے جس سے ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جوشش کی وفات ۱۲۱۶ھ کے بعد ہوئی - دیوان جوشش ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۵۸- سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ، ص ۵۸۶ ، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ع -

۵۹- دیوانِ جوشش : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۶۰- گلشنِ سخن : مردان علی خان مبتلا لکھنوی ، ص ۸۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۶۵ع -

۶۱- بیاضِ سید جالب دہلوی (قلمی) : ص ۱۹ ، مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، کراچی -

۶۲- ''یہ خط مجموعۂ مکاتیب رام نرائن میں شیخ حزیں کے اور خطوط کے ساتھ ہیں -'' دیوانِ جوشش ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۰ -

۶۳- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ -

۶۴- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۸ -

۶۵- گلزار ابراہیم : ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۶۸ -

۶۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، (طبع جدید) ۱۹۴۰ع -

۶۷- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم‌الدین احمد، جلد اول ، ص ۱۱۷ -

۶۸- اپنی دو رباعیوں کے علاوہ غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

عیش و عشرت ہی میں کچھ ہے زندگی
مرگ ہے بے یار و بے مے زندگی
لوگ ہوتے ہیں پی کے مے بے ہوش
مجھ کو پینے سے ہوش آتا ہے

۶۹- "دیوانِ جوشش" میں ایک رباعی میں واضح طور پر اس کا اظہار کیا ہے - دیوانِ جوشش ، مرتّبہ کلیم‌الدین احمد ، ص ۳۹۴ ، (رباعی نمبر ۲۰) بہار اُردو اکیڈمی ، پٹنہ ۱۹۷۶ع -

۷۰- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۱ع -

۷۱- تذکرۂ عشقی : (جلد اول) ، ص ۲۸۲ -

۷۲- تذکرۂ گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۳- تذکرۂ شورش : (جلد اول) ، ص ۲۸۱ -

۷۴- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۲ -

۷۵- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۸ -

۷۶- دیوان دل : مرتبہ محمد ظفیرالحسن ، مکتبۂ مہر نیمروز ، کراچی ۱۹۷۳ع -

۷۷- گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۸- تذکرۂ شورش : ص ۲۸۱ -

۷۹- عروض‌الہندی : شیخ محمد عابد دل ، مرتبہ سید علی حیدر ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۶۱ع - عروض الہندی تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۶ برآمد ہوتے ہیں -

۸۰- تاریخ گلزارِ آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۳۴۸ ، مطبع محمدی حیدر آباد دکن ۱۲۵۸ھ -

۸۱- محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : محمد عبدالجبار خاں صوفی ملکاپوری ، حصہ اول ، ص ۲۴۸ ، مطبع رحمانی ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ -

۸۲- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۳۴۷ -
۸۳- ایمانِ سخن : سید احمد ، ص ۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ع -
۸۴- تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، (جلد سوم) ، ص ۱۸۴ ، حیدر آباد ۱۹۵۷ع -
۸۵- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۳۴۷ -
۸۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، (جلد اول) ، ص ۳۳۵ ، کراچی ۱۹۶۵ع -
۸۷- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۳۴۷ -
۸۸- محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن : (حصہ اول) ، ص ۲۴۹ -
۸۹- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۳۴۷ -
۹۰- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، ص ۴۸ -
۹۱- تذکرۂ عروس الاذکار (۱۲۸۹ھ) : نصیرالدین نقش حیدر آبادی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۳۴ ''از ہجومِ معتقدان بعالمِ درویشی شاہی می کند -''

ص ۹۴۰ ''بہرہ از علم موسیقی و ستار نوازی قدرے حاصل نیز کردہ -''

ص ۹۴۰ ''در یکجا قرار نمی کند - گاہے در عظیم آباد و گاہے بمرشد آباد ، گاہے بہ فیض آباد می نماید - الحال شنیدہ ام کہ در بنگالہ پیشِ نگر سیٹھ بسر می برد -''

ص ۹۷۱ ''ہمہ شعرا استاد وقت می دانستند - در عروض و قافیہ و دیگر صناعاتِ فنِ شعر ممتاز زمانہ بود -''

ص ۹۷۲ بالفعل شاعرے مثلِ او دراں نواح نیست -''

ص ۹۷۴ ''بسیار بلند گو کلامش بیتے نظر نہ کنی -''

● ● ●

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

پہلا باب

اُردو نثر کے رجحانات

اسالیب و ادبی خصوصیات

اٹھارویں صدی مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کی صدی ہے ۔ یہی صدی فارسی کے عدم رواج اور اُردو کے عام رواج کی صدی ہے ۔ اسی صدی میں زبان کا دریا کوشش و کاوش کے پہاڑوں اور استعمال کے میدانوں میں بہتے بہتے اور مختلف اثرات کے لدی نالوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے پاٹ دار ہو گیا ہے ۔ اہلِ علم و ادب اپنے اپنے طور پر اس فکر میں غلطاں ہیں کہ کس طرح اپنے خیالات ، اثر آفرینی کے ساتھ ، اس زبان میں پیش کیے جائیں تاکہ یہ زبان بھی ، فارسی زبان کی طرح ، اہلِ ہنر کا کمال بن جائے ۔ اس صدی میں اُردو زبان ایک نئی قوت بن کر معاشرے کی ہر سطح پر استعمال میں آ رہی ہے ۔ عوام کو یہ پہلے بھی عزیز تھی ، اب خواص نے بھی اسے سینے سے لگا لیا ہے اور یہ زبان بازار ہاٹ اور گلی کوچوں سے نکل کر دربارِ معلیٰ میں بھی پہنچ گئی ہے ۔ صوفیائے کرام عرفانِ ذات کے راز ہائے سربستہ اسی زبان میں بیان کر رہے ہیں ۔ علمائے دین تبلیغ کا کام اسی زبان سے لے رہے ہیں ۔ اہلِ علم و ادب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا خون اسی زبان میں شامل کر رہے ہیں ۔ داستان گو اسی کے ذریعے دلچسپی و تفریح کا سامان بہم پہنچا رہے ہیں ۔ اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج اور ادبی سطح پر ترقی کا سبب یہ تھا کہ سماجی ، معاشی اور تہذیبی حالات کے بدلنے سے عوام کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی اور اسی رجحان کے ساتھ ان کی زبان کو بھی فروغ حاصل ہو رہا تھا ۔ اس دور کی تصانیف میں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے ۔ فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' اُردو میں اس لیے لکھی کہ فارسی ''روضۃ الشہدا'' کے معانی ''نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقراتِ پُر سوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ

کے سبب لغات فارسی اون کوں نہ رولاتے تھے ۔"[1] محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵-۶ع) نے "محبوب القلوب" اس لیے اُردو میں لکھی "تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے ۔"[2] اور "ریاض الجنان" بھی اسی لیے اُردو میں لکھی "تا او لوگ جو عربی فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں ، اس نسخہ سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھاویں ۔"[3] شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع میں "پارۂ عم" کی تفسیر اُردو میں اس لیے لکھی کہ "لاکھوں کروڑوں مسلمان ، جو ہندی زبان بولتے ہیں ، عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نئیں ۔"[4] شاہ عبدالقادر نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں لکھا کہ "اس میں زبان ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف ، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو ۔"[5] ان مختلف حوالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس صدی میں اُردو تصنیف و تالیف کا رخ عوام کی طرف تھا ۔ وہی اس کے مخاطب تھے اور انھی کی زبان اظہار کا وسیلہ تھی ۔

اس رجحان نے فارسی سے اُردو نثر میں ترجموں کو عام رواج دیا ۔ جیسے اُردو شاعروں نے اس دور میں فارسی اسالیب ، بحور و اوزان ، علامات ، مضامین، تراکیب و کنایات کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھالا اسی طرح نثر نگاروں نے فارسی کے نثری اسالیب اور طرزِ بیان کو اُردو کا جامہ پہنایا ۔ یہ صدی ، اُردو زبان میں ، فارسی طرزِ احساس کے جذب ہونے کی صدی ہے ۔ اس صدی میں ہر تصنیف بذاتِ خود ایک تجربے کا درجہ رکھتی ہے ، اسی لیے ہر نثر نگار یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ اس سے پہلے یہ کام کسی نے انجام نہیں دیا ۔ فضل علی فضلی نے لکھا کہ "پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع ۔"[6] مراد اللہ انصاری نے "تفسیر مرادیہ" میں لکھا کہ "کنہیں بزرگ نیں ، کسی عالم فاضل نے ، ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی . . . اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم سیں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا ۔"[7] تحسین نے "نو طرز مرصع" کے دیباچے میں لکھا کہ "مضمون اس داستانِ بہارستان کے تئیں بیچ عبارتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا ۔"[8] اس صدی میں شاعری کی زبان اور اس کے سانچے تو مقرر ہو جاتے ہیں لیکن نثر ابھی پیروں چلنا سیکھ رہی ہے اسی لیے ایک نثر نگار کے ہاں ایک ہی تصنیف میں کئی کئی اسالیب کی جھلکیاں نظر آتی

ہیں ۔ اس صدی میں زبان و بیان کی سطح پر اتنی تیزی سے تبدیلیاں آتی ہیں کہ اس صدی کے آخر تک نثری اسلوب کا مزاج اور اس کی جہت متعین ہو جاتے ہیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی صرف چند نثری تصانیف اب تک شائع ہوئی ہیں ۔ زیادہ تر تصانیف مخطوطات کی صورت میں برعظیم اور دور دراز کے ملکوں کے کتب خانوں میں چھپی ہوئی ہیں ۔ ان سب کو اگر ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے نثری ادب نے انیسویں صدی کے نثری ادب کے لیے مضبوط بنیاد فراہم کی ہے ۔ وہ اسالیب جو اگلی صدی میں نمایاں ہوئے ان کی جڑیں اسی صدی میں پیوست ہیں ۔ اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ اُردو نثر کا ارتقا فورٹ ولیم کالج کا مرہونِ منت ہے لیکن اس دور کی نثری تصانیف کو دیکھ کر ، جن کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا گیا ہے ، یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اُردو نثر فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے اپنا راستہ تلاش کر چکی تھی اور اس میں اتنی تصانیف وجود میں آ چکی تھیں کہ ان کو نظر انداز کرکے اُردو نثر کا پہلا مرکز فورٹ ولیم کالج کو کہنا کسی طرح درست نہیں ہے ۔ ان تصانیف کو طرزِ احساس کے لحاظ سے ہم دو دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جس پر فارسی نثر کا مقبول و مروج اسلوب حاوی ہے اور جس میں استعارات ، فارسی تراکیب ، قافیوں کے التزام اور شاعرانہ اندازِ بیان سے عبارت میں رنگینی پیدا کی گئی ہے ۔ اس اسلوب میں جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا گہرا اثر ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی جملہ اُردو میں لکھا جا رہا ہے اور لکھنے والے کا ذہن فارسی زبان میں سوچ رہا ہے ۔ نوطرزِ مرصع اور کربل کتھا کے کچھ حصوں کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے ۔

(۲) دوسرا وہ اسلوب جس میں بات کو عام و سادہ زبان میں پیش کیا گیا ہے ۔ اس اسلوب میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے بلکہ بنیادی اہمیت اس بات کی ہے جو نثر میں بیان کی جا رہی ہے ۔ اس اسلوب کے ذیل میں ہم قصہ مہر افروز و دلبر ، تفسیرِ مرادیہ ، موضح القرآن ، نو آئینِ ہندی ، محمد باقر آگاہ کے نثری دیباچے ، رستم علی کی قصہ و احوال روہیلہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کو رکھ سکتے ہیں ۔ نوطرزِ مرصع اپنے مخصوص اسلوب کے اعتبار سے ، اپنی نوعیت کی ایک ہی کتاب ہے ۔ باقی نثری کتابیں عام فہم و سادہ اسلوب میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا رجحان ، بدلتے ہوئے معاشرتی ، معاشی و سیاسی حالات کی وجہ سے ، چونکہ عوام کی طرف تھا اور اس دور کی اکثر تصانیف

کے مخاطب بھی وہی تھے اسی لیے اس دور کی تصانیف کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہے ۔

ان سب نثری تصانیف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ طویل تحریریں اور قصے بیان کر سکے ۔ عجائب القصص کی نثر فورٹ ولیم کالج کے بیشتر مصنفوں سے بہتر ہے ۔ نوطرز مرصع یا سودا کے اُردو دیباچے کو دیکھ کر یہ کہنا کہ اس دور کی ساری اُردو نثر عبارت آرائی کا شکار ہے ، کسی طرح درست نہیں ہے ۔ اگر اس دور کی تصانیف ، فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کی طرح ، چھپ کر شائع ہو جاتیں تو اس دور کی اُردو نثر کے بارے میں رائے مختلف ہوتی ۔ گلکرسٹ ، سوائے نوطرز مرصع کے ، اس دور کی کسی تصنیف سے واقف نہیں تھا ۔ اس نے اپنی رپورٹ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں ہے جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں ۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھتہ ہی نہ ہو ۔''[۹] حالانکہ وہ تصانیف ، جن کا مطالعہ ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے اور جن کا حوالہ اُوپر آ چکا ہے ، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے ہی لکھی جا چکی تھیں ۔ ''نوآئین ہندی'' اور ''قصہ و احوال روہیلہ'' کو چھوڑ کر ایک بھی تصنیف ایسی نہیں ہے جو کسی نصابی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہو ۔ ''نوطرز مرصع'' چونکہ نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں عبارت آرائی و انشا پردازی کا وہ کمال دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جو قصیدے میں سودا نے دکھایا تھا ۔ درباروں میں یہی رنگ پسندِ خاطر تھا ۔ اگر تحسین ''نوطرز مرصّع'' میں رنگینیِ عبارت کے ساتھ انشا پردازی کے جوہر نہ دکھاتے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے تھے ۔ نوطرز مرصّع کا مخاطب طبقۂ خواص تھا جبکہ تفسیر مرادیہ اور مہر افروز و دلبر وغیرہ کا مخاطب عام آدمی تھا ۔

اٹھارویں صدی میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ضرور ہو رہا تھا لیکن فارسی زبان و ادب اہلِ علم کے لیے اب بھی اہم تھے ۔ اسی لیے اس دور میں زیادہ تر علمی و ادبی کتابیں فارسی زبان ہی میں لکھی گئیں ۔ میر درد نے اپنی ساری نثری تصانیف مثلاً واردات ، علم الکتاب ، نالۂ درد اور شمعِ محفل وغیرہ فارسی میں ہی لکھیں ۔ محمد تقی میر نے اپنے سوانح ''ذکرِ میر'' کے نام سے فارسی میں لکھے ۔ اس دور میں اُردو شعرا کے سارے معلوم تذکرے مثلاً میر کا نکات الشعرا ،

گردیزی کا تذکرۂ ریختہ گویاں ، قائم کا مخزنِ نکات ، حمید اورنگ آبادی کا گلشنِ گفتار ، قاقشال کا تحفۃ الشعرا ، شفیق کا چمنستانِ شعرا ، قاسم کا طبقات الشعرا ، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرۂ مسرت افزا ، ابراہیم خاں خلیل کا گلزار ابراہیم ، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اُردو وغیرہ فارسی زبان ہی میں لکھے گئے ۔ ان کے برخلاف وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام ہیں ، اُردو نثر میں لکھی گئی ہیں اور ان سب کا اسلوب بیان سادہ و عام فہم ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے جو اٹھارویں صدی کا بنیادی اسلوب ہے جسے عوام تک اپنی بات پہنچانے کی خواہش نے جنم دیا ۔ اس اسلوب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں رنگینیِ عبارت ، استعارات ، مشکل فارسی و عربی الفاظ ، پیچیدہ تراکیب سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں اپنی بات کہنے پر توجہ دی گئی ہے ۔ اسی وجہ سے اس میں جملے کی ساخت پیچیدہ نہیں ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل ایک دوسرے سے قریب رہتے ہیں ۔ کثرتِ صفات یا جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملے طویل نہیں ہوتے بلکہ جہاں کہیں جملہ طویل ہوتا بھی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا اپنی پوری بات کو ایک ہی سانس میں کہہ دینا چاہتا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نثر میں ہمیں اتنے طویل جملے نہیں ملتے جتنے فارسی نثر میں یا فارسی نثر کے زیرِ اثر ”نو طرز مرصع“ یا ”کربل کتھا“ کے بعض حصوں میں نظر آتے ہیں ۔ اس دور کی عام نثر میں اُردو پن نمایاں ہے لیکن اس اُردو پن کے باوجود فارسی جملے کی ساخت کا اثر ، واضح یا غیر واضح طور پر ، موجود ضرور ہے ۔ مثلاً یہ دو جملے دیکھیے جن سے فارسی اسلوب اور اُردو اسلوب کا فرق واضح ہو سکے گا :

(الف) ”مرشد زادہ شجاع الشمس کے تئیں تعشق خواب میں ساتھ ملکہ نگار کے کہ بیٹی شاہ روم کی ہے ، پیدا ہوا ہے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۶۷)

(ب) ”اختر سعید نے مجرا کیا اور عرض کی کہ پیر و مرشد عملہ فعلہ سواری کا تیار ہے ، تشریف فرما ہوجیے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۵۷)

پہلے جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جملہ پہلے فارسی میں آیا اور اس نے اسے اُردو میں لکھ دیا ۔ اسی لیے جملے کی ساخت اُردو زبان کے مزاج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے پیچیدہ اور غیر مانوس ہے ۔ یہ ویسا ہی جملہ ہے جیسا آج کل کی نثر میں ، انگریزی جملے کی ساخت کے زیرِ اثر ، پیچیدہ اور غیرمانوس جملے نظر

آئے ہیں ۔ دوسرے جملے کی ساخت ویسی ہی ہے جیسی آج ہمارے نثری جملوں کی ہوتی ہے ۔ اس میں فارسی اسلوب کا اثر موجود ہے لیکن وہ اُردو زبان کے نثری مزاج میں پورے طور پر جذب ہو گیا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس صدی میں جڑ پکڑتا ہے اور اگلی صدی میں پوری طرح پروان چڑھتا ہے ۔ تہذیبی اثرات جملے کی ساخت کو بدلتے رہتے ہیں ۔ اس زمانے میں فارسی اثرات جاری و ساری تھے اور آج یہ اثرات مغرب کے طرزِ احساس کے دائرے میں ہماری زبان کے جملے کو بدل رہے ہیں ۔ یہی وہ اثرات ہیں جو اٹھارویں صدی میں شروع ہوئے اور آئندہ صدیوں میں اس طور پر چھا گئے کہ ہماری مقبول عام اصنافِ ادب ۔۔ قصیدہ ، مثنوی ، اندر سبھا اور داستان کی جگہ ناول ، افسانے ، ڈرامے اور آزاد نظم وغیرہ نے لے لی ۔ کسی معاشرے کے طرز احساس کے بدلنے کے ساتھ ہی جملے کی ساخت اور زبان کا لہجہ و آہنگ بھی بدلنے لگتا ہے ۔ اگر اٹھارویں صدی اور آج کی اُردو نثر کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ فرق آسانی سے واضح ہو سکتا ہے ۔

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نثر کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

۱۔ تنقیدی و علمی نثر ۔ ۲۔ مذہبی نثر ۔
۳۔ تاریخی نثر ۔ ۴۔ افسانوی نثر ۔

تنقیدی و علمی نثر کے ذیل میں وہ اُردو دیباچے آتے ہیں جو شاعروں نے اپنی منظوم تصانیف یا دواوین پر لکھے جن میں عزلت کے اُردو دیوان کا دیباچہ ، مجموعۂ رسائل پر محمد تقی انصاف حیدر آبادی کا دیباچہ ، مثنوی سبیلِ ہدایت پر مرزا رفیع سودا کا دیباچہ ، ہشت بہشت ، محبوب القلوب ، ریاض الجنان ، گلزارِ عشق اور دیوانِ اُردو پر محمد باقر آگاہ ویلوری کے دیباچے اور اُردو منظوم پدماوت پر غلام علی عشرت کا دیباچہ شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ برکت اللہ عشقی کی اُردو امثال اور مرزا طپش کی فرہنگ اُردو بھی شامل ہیں ۔ عبد الولی عزلت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان پر ، جو ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع سے پہلے مرتب ہوا ، اُردو نثر میں دیباچہ لکھا ۔ اس نثری دیباچے میں فارسی اسلوب اور اس کا مخصوص طرز احساس بھی موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ اُردو جملہ بھی اپنی مخصوص ساخت کے ساتھ موجود ہے ۔ جہاں اُردو نثر میں فارسی طرزِ احساس نمایاں ہے وہاں استعاروں اور صفات کے استعمال سے جملہ پیچیدہ اور طویل ہو گیا ہے لیکن جہاں اُردو کا لسانی مزاج موجود ہے وہاں جملہ مختصر ، عبارت سادہ اور

فاعل و فعل کے درمیان زیادہ دوری نہیں ہے ۔ محمد تقی انصاف نے اپنا دیباچہ ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء میں لکھا ۔ سرپیچ جو پورے طور پر فارسی طرز احساس حاوی ہے اسی لیے اس میں دقیق فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کے علاوہ فاعل و فعل میں فاصلہ بڑھ جاتا ہے اور جملہ پیچیدہ اور اُردو زبان کے مزاج سے دور ہو جاتا ہے ۔ سودا کے دیباچے میں بھی یہی صورت ملتی ہے ۔ سودا نے فارسی انشا کے انداز پر اُردو میں انشا پردازی کی کوشش کی ہے ۔ محمد باقر آگاہ نے عام بول چال کی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے ایک نئے رنگ و بیان کی طرح ڈالی ہے ۔ آگاہ نے اپنے دیباچوں میں ، جو ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء اور ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ء کے درمیان لکھے گئے ، ایک طرف تنقیدی و تحقیقی نقطۂ نظر سے اپنے ماخذ پر روشنی ڈالی ہے اور دوسری طرف عام و سادہ نثر میں اپنے نقطۂ نظر کی اس طور پر وضاحت کی ہے کہ بات براہ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے ۔ محمد باقر آگاہ کی نثر میں عبارت آرائی کے بجائے عام بات چیت کی سطح پر سلاست بیان قائم رہتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ نثر کا زور نقطۂ نظر کی وضاحت پر ہے ۔ اُردو میں تنقیدی نثر کی روایت کے یہ وہ اولین نمونے ہیں جن کا رشتہ سر سید احمد خاں اور حالی کی نثر سے ہوتا ہوا ہمارے دور کی تنقیدی نثر سے آ ملتا ہے ۔ آگاہ کے برخلاف ''پدماوت'' کے دیباچے کی نثر میں فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے اور اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہے ۔

اسی ہنگامہ خیز صدی میں مذہب کے احیا کی تحریکیں بھی زور پکڑتی ہیں ۔ احیاء کی کوئی بھی تحریک ، عوام سے براہ راست رشتہ قائم کیے بغیر ، کامیاب نہیں ہو سکتی اسی لیے اس دور میں عوامی زبان اُردو کو مسلمان ، ہندو اور عیسائی عالموں نے مذہبی تصالیف کے لیے استعمال کیا ۔ قاضی محمد معظم سنبھلی نے ، جو فرخ سیر کے زمانے میں بھوپال کے قاضی تھے ، سورۂ فاتحہ اور سورۂ بقر کی تفسیر ''تفسیرِ ہندی'' کے نام سے اُردو میں لکھی ۔[10] اس زمانے میں ہندی کا لفظ اُردو کے لیے استعمال ہوتا تھا ۔ فضل علی فضلی نے ''روضۃ الشہداء'' کے خلاصے کا آزاد ترجمہ ''کربل کتھا'' کے نام سے اُردو میں کیا ۔ ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ء میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہوا جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء میں نظر ثانی کرکے انھوں نے اسے وہ شکل دی جس میں وہ آج مطبوعہ صورت میں ملتا ہے ۔ اس تالیف کو وہ محرم کی مجلسوں میں پڑھ کر سناتے تھے تاکہ مومنین و مومنات شہادتِ امام حسین کے واقعات کو اُردو زبان میں سن کر

سمجھ سکیں اور ''رونے کے ثواب سے بے نصیب نہ رہیں ۔'' کربل کتھا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک حصے کا دوسرے حصے سے ، ارتقا کے لحاظ سے ، گہرا رشتہ قائم ہے ۔ کربل کتھا کی یہ تالیفی خصوصیت فارسی روضۃ الشہداء سے آئی ہے ۔ اس کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی ، لیکن اظہار میں ایک ایسا توازن ہے جس نے کربل کتھا کی نثر کو اس دور کی معیاری نثر کا قابلِ قدر نمونہ بنا دیا ہے ۔ کربل کتھا کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول ، میر انیس کے مرثیوں کی طرح ، خالص ہندوستانی ہے ۔ شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج اس طور پر کربل کتھا میں بیان کیے گئے ہیں جیسے یہ واقعہ کربلا میں نہیں بلکہ دلی میں ہوا تھا ۔ کربل کتھا میں دو اسالیب ملتے ہیں ۔ دیباچے ، مقدمے اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں میں فارسی طرزِ احساس کے زیرِ اثر رنگین فارسی اسلوب کا رنگ نمایاں ہے ۔ صفات اور جملۂ معترضہ کی وجہ سے جملے بھی طویل ہیں لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے عام فہم زبان کا استعمال بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس سے وہ رواں ، سلیس اور عام فہم اسلوب سامنے آتا ہے جو آج ہمارے لیے اہمیت رکھتا ہے ۔ دونوں اسالیب میں اختصار کے ساتھ عبارت کی خطیبانہ پختگی موجود ہے ۔ ۱۱۷۴ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع میں معین الدین حسین علی نے تصوف کی فارسی کتاب ''جامِ جہان نما'' کو اپنے الفاظ میں اُردو نثر میں لکھا جس میں تصوف کے دقیق نکات کو آسان زبان میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس میں فکری سنجیدگی کے ساتھ بات چیت کا انداز موجود ہے ۔ اس نثر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں خشک صوفیانہ مسائل کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی ہے ۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ''خدائی نعمت'' کے نام سے ''پارۂ عم'' کی مفصل تفسیر لکھی جو ''تفسیرِ مرادیہ'' کے نام سے کئی بار شائع ہو چکی ہے ۔ شاہ مراد اللہ نے یہ تفسیر چونکہ ان ''لاکھوں کروڑوں مسلمانوں'' کے لیے لکھی تھی ، جو عربی فارسی زبان سے واقف نہیں تھے ، اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو بازار ہاٹ اور گلی کوچوں میں بولی جا رہی تھی ۔ تفسیرِ مرادیہ میں ایک طرف اس دور کی عام بول چال کی زبان اور اس کے کئی لہجے محفوظ ہو گئے ہیں اور دوسری طرف اس کتاب میں اُردو زبان کے جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں شاید ہی اس دور کی کسی اور تصنیف میں استعمال ہوئے ہوں ۔ یہاں اُردو نثر میں نئی نئی باتوں اور رنگا رنگ

موضوعات کو بیان کرنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ کا انداز بیانیہ و خطیبانہ ہے اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط ، سادہ و عام فہم ہیں اور فارسی جملوں سے مختلف ہیں ۔ بات کو سمجھانے اور عام آدمی تک پہنچانے کا عمل چونکہ مصنف کے سامنے ہے اس لیے نثر میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے ۔ یہ وہ اسلوب ہے جو آج بھی خطیبوں اور واعظوں کی تقریروں اور تصانیف میں نظر آتا ہے ۔ جدید رنگِ نثر کے اعتبار سے تفسیرِ مرادیہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔

شاہ رفیع الدین نے ، جو شاہ ولی اللہ کے تیسرے بیٹے ، اپنے وقت کے جیّدِ عالم ، مشہور استاد اور صاحبِ تصانیف بزرگ تھے ، سب سے پہلے قرآن پاک کا تحت لفظی ترجمہ اُردو میں کیا اور سورۂ بقر کی تفسیر عام بول چال کی زبان میں لکھی جو ''تفسیر رفیعی'' کے نام سے شائع ہو چکی ہے ۔ قرآن پاک کا ترجمہ لفظی ہے اسی لیے اس میں عبارت مربوط نہیں ہے لیکن اس ترجمے سے اُردو زبان کے ذخیرۂ الفاظ اور اس قوت کا پتا چلتا ہے جو ترجمے میں نظر آتی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن پاک کا پہلا اُردو ترجمہ کرکے قرآن کے ترجموں کے لیے راستہ ہموار کردیا اور اس کے بعد قرآن پاک کے اُردو ترجموں اور تفسیر کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہوگئی ۔ ''تفسیر رفیعی'' کا انداز بیان سادہ ، عام فہم اور خطیبانہ ہے جس میں گہری سنجیدگی اور اختصار نے نثر کو پُر اثر بنا دیا ہے ۔

شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے شاہ عبدالقادر نے اسی زمانے میں قرآنِ پاک کا وضاحتی ترجمہ کیا جس میں عربی جملے کی ساخت کو اُردو جملے کے لسانی مزاج کے مطابق ڈھالا گیا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے ترجمہ کرتے وقت ہر عربی لفظ کے لیے مترادف اُردو لفظ لانے کا التزام کیا ہے ، اسی لیے اس میں بے شمار ایسے الفاظ آئے ہیں جنھیں ہم عربی فارسی الفاظ کے بجائے آج بھی استعمال کر سکتے ہیں ۔ اس ترجمے میں وہی زبان استعمال کی گئی ہے جو عوام میں رائج تھی ۔ ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ قرآنِ مجید کو عوام تک پہنچانے کے لیے ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ قرآن کے مطالب کو آسانی سے سمجھ سکیں ۔ شاہ عبدالقادر نے عام الفاظ کو ترجمے میں استعمال کرکے انھیں نہ صرف نئی زندگی دی ہے بلکہ اُردو زبان کو بھی نئی قوت سے آشنا کیا ہے ۔ یہی صورت اور زیادہ کھل کر ان تفسیری حواشی میں نظر آتی ہے جو ترجمہ کرتے وقت ، مطالب کی وضاحت کے لیے ، شاہ عبدالقادر نے لکھے ۔ یہاں اس اُردو اسلوب کا اولین نقش واضح طور پر ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن

جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کی سادگی ، عقلی دلائل کی قوت اور بات کو کھول کر بیان کرنے کے مزاج نے اسے دلنشیں بنا دیا ہے ۔ اس عمل سے متعدد قرآنی محاورات ، امثال اور اندازِ بیان اُردو زبان کا حصہ بن گئے ۔ اسی روایت کو شاہ حقانی نے اپنی تفسیر میں اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر نے آگے بڑھایا ۔

یہ وہ دور ہے کہ انگریزوں کا اقتدار تیزی کے ساتھ برصغیر میں پھیل رہا ہے ۔ انگریز اور دوسری مغربی اقوام کے مبلغین برعظیم کی اس عام زبان کو اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے استعمال کر رہے ہیں ۔ اٹھارویں صدی میں نہ صرف بائبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی بلکہ اُردو زبان کے قواعد و لغات بھی مرتب ہوئے ۔ ان میں جون جوشیا کیٹلر اور شلزے کے نام ممتاز ہیں ۔ انگریزوں نے اُردو زبان سیکھنے کے لیے منشی ملازم رکھے اور ان سے آسان زبان میں کتابیں بھی لکھوائیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی قواعد ، لغات اور بائبل کے تراجم پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے ۔

۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع میں مول رام نے ، جو سیہون ضلع دادو سندھ کا رہنے والا تھا ، بھگوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو زبان میں لکھیں ۔ اس زبان پر سنسکرتی الفاظ کا اسی طرح غلبہ ہے جس طرح قرآن کی تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال میں آتے ہیں ۔ اُردو نثر کی یہ روایت ، جس کی بنیاد اس صدی میں پڑتی ہے ، اگلی صدیوں میں ہندو مت کی تبلیغ اور مذہبی کتابوں کے تراجم کے سلسلے میں عام ہو جاتی ہے ۔

اُردو نثر کے سلسلے میں اٹھارویں صدی کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں اظہارِ بیان کے مختلف اسالیب وجود میں آتے ہیں اور انیسویں صدی میں پختہ ہو کر مستحکم ہو جاتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی کے آخری حصے میں رستم علی بجنوری نے ایک طبع زاد تاریخ اپنے ایک انگریز شاگرد کی فرمائش پر ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' کے نام سے اُردو نثر میں تصنیف کی جس میں ۱۱۴۳ھ/۱۷۳۰ع سے لے کر شجاع الدولہ کی وفات (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ع) تک کے واقعات قلمبند کیے ۔ رستم علی نے اس میں روہیلوں کی تاریخ اور ان کی فتوحات کو موضوع بنایا ہے ۔ تاریخی نقطۂ نظر سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ روہیلوں کی معاصر تاریخ ہے ۔ اس کا اسلوب نہ صرف عام فہم ، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے بلکہ تاریخ نویسی کے لیے بھی موزوں اسلوب ہے ۔ رستم علی نے واقعات کو اختصار کے ساتھ پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے ۔ اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے

کہ مصنف کا سارا زور اپنی بات کو عام فہم زبان میں بیان کرنے پر ہے ۔ یہ پہلی نثری تصنیف ہے جس میں دو چار انگریزی الفاظ مثلاً پلاٹن اور ایجنٹو وغیرہ استعمال ہوئے ہیں ۔ ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔

اُردو زبان کی پہلی داستان حکیم محمد علی نے ، جن کا خطاب معصوم علی خان تھا ، کسی تقریب کے موقعہ پر محمد شاہ بادشاہ کو سنائی ۔ بادشاہ نے اسے پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے اُردو عبارت سے فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے ۔ اُردو داستان اب ناپید ہے لیکن فارسی داستان موجود ہے جس کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے اس بات کی صراحت کی ہے :

> ''ایک موقع پر درویشانِ دلریش اور قلندرانِ سرگشتہ کی ایک سرگزشت ، جو زبانِ ہندی میں تھی ، خدمتِ مبارک میں عرض کی ۔ وہ حکایتِ مرغوب بادشاہِ فیروز مند کی طبیعتِ مشکل پسند کو پسند آئی ۔ مجھ ناچیز یعنی حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خان کے نام فرمانروائے دل و جان کا فرمان صادر ہوا کہ ہندی زبان سے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں کریں ، لہٰذا فرمان واجب الاذعان کی تکمیل میں اس حکایت کو فارسی زبان میں سطر بہ سطر تحریر کیا ۔''[11]

میر محمد حسین کلیم نے ، جو محمد تقی میر کے بہنوئی[12] اور خان آرزو سے قرابتِ قریبہ[13] رکھتے تھے ، ہندی نثر میں ایک ''قصہ' رنگین''[14] لکھا تھا ۔ اتفاق سے اس داستان کا صرف یہ فقرہ محفوظ رہ گیا ہے . . . ''کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر ، آج کے دن ہو بیٹھے ہیں اندھے ہو بصیر ، ایسی دولت سے زنہار زنہار فاعتبروا یا اولی الابصار ۔''[15] صرف اس ایک فقرے سے اس داستان کے اندازِ بیان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کلیم نے عبارت میں وزن و قافیہ کا التزام کیا تھا ۔

''مہر افروز و دلبر'' اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی ۔ اس کے مصنف نواب عیسوی خان ہندی کے ادیب تھے جنھوں نے ''بہاری ست سئی'' کی ایک شرح ہندی زبان میں ''رس چندر کا'' کے نام سے ۱۷۵۲ع میں لکھی تھی ۔ مہر افروز و دلبر کے قصے پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے ۔ عیسوی خان نے قصے کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ سننے والا دلچسپ بیان اور اس کی مجموعی فضا سے متاثر ہوتا ہے ۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عام بول چال کی زبان کو سنانے کے

انداز میں استعمال کیا گیا ہے ۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ بہت کم اور سنسکرت و پراکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس داستان کے جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ اتنا کم ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو رہا ہے ۔ اس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ مثلاً عمدگی کی جگہ عمداہٹ ، نرمی کی جگہ نرمائی وغیرہ ۔ مہر افروز و دلبر اُردو نثر کے ارتقا کی ایک اہم کڑی ہے ۔

''نو طرز مرصّع'' جس کا اصل نام ''انشائے نو طرز مرصّع'' ہے ، میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی وہ تصنیف ہے جس میں انشا پردازی کے فن کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے ۔ یہ اپنی نوعیت کی اُردو میں پہلی تصنیف اور ''فسانۂ عجائب'' کی نثری روایت کی پیش رو ہے ۔ تحسین نے اس داستان کے چند ابتدائی جملے ۱۷۶۸ع میں لکھے اور ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ع میں اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے ہی والے تھے کہ شجاع الدولہ وفات پا گئے ۔ تحسین نے نو طرز مرصّع کو ، جس میں چہار درویش کا قصہ بیان کیا گیا ہے ، فارسی نثر کے انداز پر لکھا تھا ۔ اس دور میں ، قصیدے کی طرح ، اہلِ علم و ادب کا یہ پسندیدہ اسلوب تھا ۔ یہ اسلوب ، ملا وجہی کی ''سب رس'' کے بعد ، جس کی زبان دکنی اُردو ہے ، اُردوئے معلیٰ میں پہلی بار استعمال ہوا تھا اور اپنی جگہ منفرد تھا ۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کا ماخذ بھی تحسین کی تصنیف نو طرز مرصّع ہے ۔ حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ع میں جب اپنی داستان ''گلشنِ نوبہار'' لکھی تو اعتراف کیا کہ انھوں نے اسے ''بہ طرزِ نو طرز مرصّع'' لکھا ہے ۔ آج نو طرز مرصّع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان رنگین ، طرز ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جیسے باغ و بہار ، فورٹ ولیم کالج کی خاص ضرورت کے پیشِ نظر لکھی گئی تھی ، اسی طرح نو طرز مرصّع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ، اسی لیے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو ''باغ و بہار'' میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے ۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشا پردازانہ اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اُردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آ گیا ۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر بہادر علی حسینی نے ''نثر بے نظیر'' کو دو بار لکھا ۔ ایک بار

فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک بار
نو طرزِ مرصع کے انشا پردازانہ اسلوب میں۔ نو طرز مرصع کا اسلوب ایک مخصوص
طرزِ احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرز احساس ہے جو آج ہمارا طرز احساس
نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرز احساس بدلتا ہے تو اسی کے
ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ نو طرز مرصّع ہمیں یہ بات یاد دلاتی
ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرز احساس تھا۔ اسی طرزِ احساس کی وجہ سے شاعری
ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرز مرصّع کا اسلوب دلکش و
جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔
ایک وہ جو ہمارے روایتی طرز احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں
کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقفیٰ عبارت سے تخیّل میں رنگ بھرے
جاتے ہیں۔ اس پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب پہلے
درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و
عام عبارت کے ملنے سے پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان
میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد، سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے
اکثر حصے میر امن کی "باغ و بہار'' اور شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص''
کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرز مرصع، جہاں اپنے مخصوص طرز کی وجہ سے تاریخی
اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی
حالات کے زیرِ اثر، ہمارے بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا پتا دیتے ہیں۔

مہر چند مہر کو جب اپنے انگریز شاگرد کے لیے قصہ ملک محمد و گیتی افروز
لکھنے کی ضرورت پیش آئی تو ان کے سامنے بھی نو طرز مرصع تھی، لیکن مہر چند
نے اس اسلوب کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ یہ ان کی نصابی ضرورت کے
لیے موزوں نہیں تھا۔ انھیں یہ داستان ایسے اسلوب میں لکھنے کی ضرورت تھی
جو ''روزمرہ بولنے کے موافق'' ہو اور ''خاص و عام کی سمجھ میں'' آ سکے،
لیکن اِس اسلوب میں اپنی داستان لکھنے کے باوجود مہر چند نے اپنی کتاب کا
نام ''نو طرز مرصع'' کے انداز پر ''نو آئین ہندی'' رکھا۔ یہ داستان ۱۲۰۳ھ/
۸۹ - ۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی۔ اس کا اسلوب سادہ، عام فہم اور سلیس ہے۔
مہر نے فارسی تراکیب اور عبارت آرائی سے پوری طرح احتراز کیا ہے اور ایسی
زبان میں لکھا ہے کہ ''صاحبانِ نو آموز'' اسے آسانی سے سمجھ سکیں۔

شاہ عالم ثانی نے ''عجائب القصص'' کے نام سے ایک طویل داستان
۱۲۰۷ھ/۹۳ - ۱۷۹۲ع میں ایسی نثر میں لکھی جو ''عام فہم اور خاص پسند''

تھی - یہی وہ معیار تھا جسے شاعری میں محمد تقی میر نے اپنایا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند ، پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

یہی معیار اُردو نثر میں شاہ عالم ثانی نے اپنے پیش نظر رکھا - ''عجائب القصص'' کا اسلوب اس لیے اس دور کی نثر میں ایک نیا اور معیاری اسلوب ہے - اس نثر کا ایک طرف عام بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم ہے اور ساتھ ساتھ اس میں رچاوٹ ، پختگی ، سلاست و روانی بھی ہے - عجائب القصص کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ وہ طویل داستان کو یکساں معیاری اسلوب میں بیان کر سکے - یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے جس کا اپنا مزاج ، اپنے تقاضے اور انفرادیت ہے - اُردو پن اس اسلوب کا نمایاں وصف ہے - اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے - عجائب القصص کی نثر میں قلعۂ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی و لسانی رچاوٹ موجود ہے جس میں قلعۂ معلیٰ میں بولی جانے والی عام زبان کو ادبی سطح پر بیانیہ انداز میں داستان گوئی کے لیے استعمال کیا گیا ہے - آج اس میں بہت سے نامانوس الفاظ نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اُس زمانے میں عام و مروج تھے اور اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں - اس داستان کی نثر میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور سادگی و سلاست بھی - اس داستان کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اس دور کی معاشرت ، تہذیب ، رسوم و رواج ، آداب و اطوار اس طور پر تفصیل سے بیان ہوئے ہیں کہ یہ اس دور کی ''کتاب التہذیب'' بن جاتی ہے - عجائب القصص اُردو نثر کی تاریخ کی وہ کڑی ہے جس نے فورٹ ولیم کالج سے پہلے اس کے سفر مستقبل کا رخ متعین کر دیا -

شاہ حسین حقیقت نے 'جذب عشق' کو ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں فارسی سے اُردو میں منتقل کیا جس میں ایک عشقیہ واقعے کو ، جو ۱۲۰۴ھ/۹۰-۱۷۸۹ع میں پیش آیا تھا ، بیان کیا گیا ہے - اس کی عبارت میں رنگینی و سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی رنگینی و عبارت آرائی میں وہ رونق نہیں ہے جو ''نو طرز مرصع'' میں ملتی ہے اور اس کی سادگی میں وہ دلکشی بھی نہیں ہے جو ''عجائب القصص'' میں نظر آتی ہے - اس میں اسلوب کے دونوں دھارے ایک دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ الگ الگ بہہ رہے ہیں - اسی لیے جذب عشق کے اسلوب میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی - یہ ایک ایسے دور کی تصنیف ہے جب اُردو نثر کا رواج کم تھا اسی لیے یہ بھی ، تاریخ کے صفحات پر ، ان چند کتابوں کے ساتھ محفوظ ہو جاتی ہے جو اس دور میں نثر میں لکھی گئی ہیں -

یہ وہ دور ہے کہ سارا برعظیم خلفشار ، بد امنی ، ٹوٹ پھوٹ اور انتشار سے دو چار ہے ۔ انگریزوں کے قدم جم گئے ہیں اور نئی سیاسی ، سماجی ، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں تیزی سے آ رہی ہیں ۔ روایتی معاشرے کی اکائی ٹوٹ گئی ہے اور جمے جمائے تہذیبی رشتے بکھر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ جو ہدایت و رہنمائی کے لیے مغلیہ سلطنت کی طرف دیکھتا تھا اب انگریزوں کی طرف دیکھ رہا ہے ۔ پسند و ناپسند کے معیار بدل رہے ہیں ۔ مذاقِ سخن تبدیل ہو رہا ہے ۔ اگلی صدی اسی بدلی ہوئی صورتِ حال کی صدی ہے جس میں وہ رجحانات و میلانات پروان چڑھتے ہیں جن کی جڑیں اس صدی میں پیوست ہیں ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلی صدی میں داخل ہوں اس دور کی نثری تصانیف کا مطالعہ کرتے چلیں ۔ پچھلے ابواب میں ہم جعفر زٹلی کی نثر ، سراج الدین علی خاں آرزو کی اُردو لغت ''نوادر الالفاظ'' اور شاہ حاتم کی نثر کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ اگلے ابواب میں ہم اس دور کی دوسری قابلِ ذکر تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی پوری تصویر سامنے آ جائے ۔

حواشی

۱۔ کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ - ۳۸ ، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو ، پٹنہ ۱۹۶۵ع ۔

۲۔ محبوب القلوب : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔

۳۔ ریاض الجنان : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان کراچی ۔

۴۔ تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۵۔ دیباچۂ موضح القرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۴۳۱ ، نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع ۔

۶۔ کربل کتھا : ص ۳۸ ۔

۷۔ تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۸۔ نو طرز مرصع : محمد حسین عطا خاں تحسین ، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ، ص ۵۳ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ۱۹۵۸ع ۔

۹۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد : عتیق صدیقی ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۰ع -
۱۰۔ ڈاکٹر سلیم حامد رضوی نے اپنی کتاب ''اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ'' ص ۷۷ ، مطبوعہ بھوپال ۱۹۶۵ع میں لکھا ہے کہ انھیں 'تفسیر ہندی' کا قلمی نسخہ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں ملا تھا جو ۱۱۳۳ھ کا مکتوبہ تھا ۔
۱۱۔ مقالات شیرانی : حافظ محمود خاں شیرانی ، ص ۳۱ - ۳۲ ، کتاب منزل (بار اول) لاہور ۱۹۳۸ع -
۱۲۔ عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۵۲۷ ، شعبۂ اُردو ، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ع -
۱۳۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۳۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۱۴۔ عمدۂ منتخبہ : ص ۵۲۷ -
۱۵۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۳۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۹۳ ''بہ تقریبے حکایتے از دل ریشان درویشان و سرگزشتے از سرگزشتگان قلندران بزبان ہندی بعز عرض ہمایوں رسانید و آن حکایت مرغوب طبع و پسند خاطر مشکل پسند پادشاہ فیروزمند آمد ۔ باین کمینہ یعنی حکیم محمد علی مخاطب بہ معصوم علی خاں فرمانِ فرمان فرمائے دل و جان صادر شد کہ آن را از زبان ہندی بزبان فارسی ترجمہ نماید ۔ بناء علیٰ ھذا اطاعت فرمان واجب الاذعان نمودہ آن حکایت را بالسطر بہ زبان عجمی نقل نمودہ ۔''

• • •

دوسرا باب

تنقیدی نثر اور اسالیب

دنیا کے سارے ادبیات کی طرح اُردو نثر بھی نظم کے زیرِ سایہ پروان چڑھی ۔ ابتدا میں وہ شاعری سے قریب تر رہی اور پھر رفتہ رفتہ اس سے الگ اپنا وجود قائم کر لیا ۔ اسی لیے دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اُردو کی ابتدائی نثر بھی شاعرانہ انداز رکھتی ہے جس میں مرصّع و مسجّع اسلوب سے نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کی گئی ہے ۔ آج اس نثر کو دیکھ کر ہم اظہارِ حیرت کرتے ہیں لیکن اگر ہمارے اسلاف اپنے زمانے میں یہ نثر نہ لکھتے تو ہم بھی آج ایسی نثر نہ لکھ سکتے جسے لکھ کر ہم اطمینان کا سانس لیتے ہیں ۔ ادبی و علمی سطح پر اب بھی فارسی نثر استعمال کی جا رہی تھی ۔ میر ، گردیزی ، قائم اور میر حسن نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے ۔ اس دور کی بیشتر تاریخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں ۔ وقائع اور روزنامچے بھی فارسی ہی میں لکھے گئے ۔ علمی مباحث بھی فارسی زبان میں بیان کیے گئے ۔ جعفر زٹلی نے جو فارسی نثر لکھی اس پر اُردو مزاج حاوی ضرور ہے اور کثرت سے اس میں اُردو کہاوتیں بھی استعمال کی گئی ہیں ، لیکن جعفر زٹلی کے ہاں بنیادی طور پر ذریعۂ اظہار فارسی زبان ہے ۔ جعفر کی وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع میں ہوئی ۔ جعفر زٹلی نے اُردو کہاوتوں کو اپنے مخصوص ہجویہ و مضحک انداز میں استعمال کیا تھا لیکن سید برکت اللہ عشقی (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ع)[1] نے اُردو کہاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز و نکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا ۔ سید برکت اللہ عشقی ، جن کا لقب صاحب البرکات تھا اور جو بلگرام کے مشہور خاندان سے تعلق رکھتے تھے ، صاحبِ دیوان شاعر اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی تھے ۔ ان کے دادا میر عبدالجلیل کا مزار مارہرہ میں تھا ۔ یہ بھی بلگرام سے مارہرہ آ گئے اور وہیں وفات پائی ۔ عشقی فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ انھوں نے فارسی ''دیوانِ عشقی'' کے علاوہ فارسی نثر میں دو رسالے ''جواب و سوال'' اور

"عوارف ہندی" بھی لکھے ۔ یہ تینوں تصانیف "کلیاتِ عشقی" کے نام سے شائع ہو چکی ہیں ۔[2] آزاد بگرامی نے اپنے تذکرے میں عشقی کے پوربی زبان میں ۱۹ شعر بھی درج کیے ہیں ۔[3] "عوارفِ ہندی" فارسی زبان میں ہونے کے باوجود اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں عشقی نے متعدد اُردو امثال اور کہاوتوں کی صوفیانہ تشریح کی ہے اور اس طرح اس دور میں عام طور پر استعمال ہونے والی اُردو کہاوتیں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ "عوارفِ ہندی" کا سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے عشقی نے لکھا ہے کہ:

"فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی واسطی بلگرامی مقیم مارہرہ کہتا ہے کہ ہندی کی اکثر کہاوتیں عوام کی زبان سے سنیں اور ان کے معنی و مفہوم سمجھنے کی کوشش میں مصروف رہا ۔ جب دیکھا کہ رموزِ معارف اور اشاراتِ حقایق ان کے ظاہر ہوئے ان امثال کی شرح وجدان و حال کے مطابق اس تصنیفِ مختصر میں لکھ دیں اور ان چند سطور سے یہ کوشش کی کہ سننے والے غلط راستے پر نہ چلیں بلکہ اس طریقے سے حقیقت کی راہ حاصل کریں ۔"[4]

عشقی کی فارسی نثر اور صوفیانہ تاویل کی ادبی لحاظ سے اب کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن ان ضرب الامثال سے اس دور کی عام زبان کا ضرور پتا چلتا ہے ۔ جعفر زٹلی کی فارسی نثر میں استعمال ہونے والی کہاوتوں کو ہم پہلے لکھ آئے ہیں ۔ "عوارفِ ہندی" میں لکھی جانے والی یہ وہ ضرب الامثال ہیں جنھیں عشقی نے عوام کی زبان سے سنا تھا ۔ کہاوتوں میں اسلاف کی دانش ، ان کا اندازِ نظر اور انسانی زندگی کے رنگارنگ تجربوں کی سچائیاں زبان پر جلد چڑھ جانے والے چند لفظوں میں اس طور پر موجود ہوتی ہیں کہ یہ عام آدمی کی زندگی میں فکری گہرائی پیدا کرکے اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں جنھیں وہ روزمرہ کی بات چیت میں لطف اور منطقی قوت پیدا کرنے کے لیے سند کے طور پر استعمال کرتا ہے ۔ ضرب الامثال کی حیثیت کُنّیوں کی ہوتی ہے ۔ عشقی کے ہاں استعمال ہونے والی ان کہاوتوں سے اس دور کی زبان کے مزاج اور مختلف زبانوں کے اثرات کا بھی پتا چلتا ہے جن کی جھلک ان میں موجود ہے ۔ ان ضرب الامثال میں بہت سی ایسی ہیں جو آج بھی عام طور پر بولی جاتی ہیں ۔ بہت سی ایسی ہیں جو مختلف علاقائی زبانوں میں ذرا سی بدلی ہوئی شکل میں عام زبان کا حصہ ہیں ۔ "عوارفِ ہندی" میں جو امثال استعمال ہوئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں[5] :

(۱) کھچڑی کھائے دن بہلائے ۔

(۲) نیا دھنیا مونج کی تانت ۔
(۳) نئی چکنیاں اللّٰی کا پھلیل ۔
(۴) دلی کی دل والی منہ چکنیاں پیٹ خالی ۔
(۵) کپڑے پھاڑے کیا دیکھو گھر دلّی آئے ۔
(۶) مارے کھولٹا ہلے خیرآباد ۔
(۷) مارے بھٹیاری روئے کوتوال ۔
(۸) بھینسا بھینسوں میں کہ کسائی کے کھونٹے ۔
(۹) ناچ نہ جانوں آنگن ٹیڑھا ۔
(۱۰) جوئی ناچ نچاوے سوئی ناچوں ناچ ۔
(۱۱) جوئی کاچھ کاچھئیے سوئی ناچ ناچئے ۔
(۱۲) من چنگا تو کٹھوتی میں گنگا ۔
(۱۳) بیل نہ کُودا کودی گون ۔
(۱۴) اندھلا مُلاں پھوٹی مسیت ۔
(۱۵) دھوبی کا کتّا گھر کا نہ گھاٹ کا ۔
(۱۶) کتّا چوک چڑھائے چاکی چاٹن جائے ۔
(۱۷) لاحق چوٹ جولاہا کھائے گرگھا چھوڑ تماشے جائے ۔
(۱۸) اندھلی کو سوجھے کندیری کا گھر ۔
(۱۹) گرگٹ کی دوڑ بار تائیں ۔
(۲۰) بھوئیں پڑا آسان جائے ۔
(۲۱) بھیک کے ٹکڑے بازار میں ڈکار ۔
(۲۲) تالی دونوں ہاتھ باجے ۔
(۲۳) اندھلا سوتے سڑک چڑھ مجھ کوئی نہ دیکھے ۔
(۲۴) بھاگتے چور کچھوٹا لابھ ۔
(۲۵) بالدر کے ہاتھ ناریل ۔
(۲۶) منہ سوئیں پیٹ کوئیں ۔
(۲۷) تیلی کے بیل کوں گھر میں کوس پچاس ۔
(۲۸) ہاتھ کنگن کو آرسی ۔
(۲۹) مورکھ کی دس رات چھیل کی ایک گھڑی ۔
(۳۰) ننگی نہائے تو کیا نچوڑے ۔
(۳۱) آم کھائے کہ پیڑ گننے ۔

(۳۲) آم کے آم گٹھلی کے دام ۔
(۳۳) گھر میں کھانے کو نانھ تیسرے پہر کا بیاہ ۔
(۳۴) ناؤں نہ جانوں نیرا توں چپڑا میرا ۔
(۳۵) درزی کا کیا کوچ کیا مقام ۔
(۳۶) گدھی کی کون میں نو پنسیری کا چولا ۔
(۳۷) پاؤ سیر کی لوکھڑی تین پاؤں کی پونچھ ۔
(۳۸) دودھ ہو دھولا چھاچھ ہو دھولی ۔
(۳۹) دودھ کا جلا چھاچھ پھونک پیے ۔
(۴۰) چکنا گھڑا ۔
(۴۱) ٹھالا بنیاں پھر پھر تولے ٹھالا ۔
(۴۲) بلی کے بھتوں چھینکا ٹوٹا ۔
(۴۳) اپنا دام کھوٹا تو پرکھانوں کیا دوس ۔
(۴۴) مرے پوت کی بڑی بڑی آنکھیں ۔
(۴۵) شرکت کی ہانڈی بزار میں پھوٹی ۔
(۴۶) حایت کی گدھی عراق کو لات مارے آرے ۔
(۴۷) کینی نہ کوٹھی ترکش کہاں ٹانگوں ۔
(۴۸) اندلا بانٹے ریوڑی پھر پھر اپنوں دے ۔
(۴۹) مونڈ منڈایا اور اولے پڑے ۔
(۵۰) بات پرائی جو کہے اینچا کھینچا پھرے ۔
(۵۱) گھر کا قاضی دو دُرّے اکلے ۔
(۵۲) اولٹ کی چوری نہورے نہورے ۔
(۵۳) لیتر کے منہ لچھمیں ۔
(۵۴) چھوڑے گانو کا کیا ناتا و مرن چلی سوک سامنے ۔
(۵۵) کھیتی کھسم سیتی ۔
(۵۶) اندھلے کو اپنا گھر سو کوس میں سوجھے ۔
(۵۷) نہ تھوتھا پھٹکیے اڑ اڑ جائے ۔
(۵۸) آپ ہی بابا مانگے دوار کھڑے درویش ۔
(۵۹) مرے پر سو دُرے ۔
(۶۰) کھانے کو اولٹ لادنے کو مرغی ۔
(۶۱) کٹے تو کسان کا ، سیکھے تو نائی کا ۔

(۶۲) میرے میاں کی الٹی ریت مانوں مانس اٹھاوے بھینٹ۔
(۶۳) ددھار کاٹے کی دو لاتیں سہئیں۔
(۶۴) اوچھی لڑائی کا کالا منھ۔
(۶۵) آگ کھائے سو انگار اُگلے۔
(۶۶) دیس چوری پردیس بھیکھ۔
(۶۷) راجا چھوڑے نگری جس بھاوے تس میہو۔
(۶۸) من مانی گھر جانی۔
(۶۹) کتّے کو پنڈول ہی میٹھا۔
(۷۰) تیر نہ کمان اللہ کی امان۔
(۷۱) اوہو نہوے گیہوں نوکری کا گیہوں۔
(۷۲) دناں چار کی چاندنی پھر اندھیارا پاکھ۔
(۷۳) گھر آئے سانپ نہ پوجیے بانبی پوجن جائے۔
(۷۴) کودکی چھوڑی پیٹ کے آس۔

جیسے سید برکت اللہ عشقی نے امثال کی تشریح کے لیے فارسی نثر استعمال کی، اسی طرح مرزا محمد اسمٰعیل عرف مرزا جان طپش دہلوی (م ۱۲۲۹ھ/ ۱۴ - ۱۸۱۳ع)[۶] نے اپنے مربی امیر الملک شمس الدولہ نواب سید احمد علی خاں کی فرمائش پر ''اصطلاحاتِ دیارِ دہلی و روزمرۂ فصحائے اُردو معلیٰ'' کو فرہنگ کی صورت میں مرتب کرکے معنی و مفہوم کی تشریح فارسی نثر میں کی اور سند کے طور پر زیادہ تر اُردو اشعار اور کم تر فارسی اشعار درج کیے۔ اس کتاب کا نام ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' رکھا جو ۲۲ محرم الحرام ۱۲۰۷ھ/۱۰ ستمبر ۱۷۹۲ع کو مرشد آباد میں مکمل ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ دلی ویران ہو چکی تھی اور وہاں کے اہلِ علم و فن برعظیم کے مختلف علاقوں میں ہجرت کر چکے تھے۔ طپش بھی دلّی چھوڑ کر مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ساتھ لکھنؤ آئے اور وہاں سے بنارس آ گئے۔ شعبان ۱۲۰۱ھ/جون ۱۷۸۷ع میں جہاندار شاہ کی وفات کے بعد مرشد آباد ہوتے ہوئے ڈھاکہ آ گئے اور نواب شمس الدولہ کے متوسل ہو گئے۔ یہیں یہ تصنیف مکمل کی۔ اس وقت دلی کا محاورہ و زبان مستند مانے جاتے تھے اور سارے برعظیم کے شاعر و ادیب اسی کی پیروی کرتے تھے۔ اسی وجہ سے نئے صوبائی مراکز میں اس زبان و محاورہ کو جاننے اور سمجھنے کی عام خواہش تھی۔ لکھنؤ و فیض آباد میں اہلِ ذوق سودا، میر، سوز اور جعفر علی حسرت وغیرہ سے رجوع کرتے تھے۔ مرشد آباد و

ڈھاکہ میں قدرت اللہ قدرت ، محمد فقیہہ دردمند اور مرزا جان طپش وغیرہ سے رجوع کیا جاتا تھا ۔ حیدر آباد دکن میں احسن الدین خان بیان اور عظیم آباد میں اشرف علی خان فغان اور میر باقر حزیں وغیرہ موجود تھے ۔ دلی کی زبان کو جاننے کے لیے نواب سعادت علی خاں نے انشاءاللہ خان انشا سے ''دریائے لطافت'' لکھنے کی فرمائش کی تھی ۔ اس زبان کو جاننے کی خواہش اس وقت سارے برعظیم میں موجود تھی ۔ طپش کی یہ فرہنگ بھی ''دریائے لطافت'' کی طرح وقت کی اسی ضرورت کو پورا کرتی ہے ۔ طپش جو شاعری میں خواجہ میر درد[8] اور ہدایت اللہ ہدایت[9] کے تربیت یافتہ تھے ، خاندانی سپاہی تھے ۔ علمِ عروض اور فنِ خوش نویسی پر قدرت رکھتے تھے ۔[10] شمس الامرا کو جب انگریزوں نے آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کی حمایت کرنے پر کلکتہ میں قید کردیا تو طپش بھی قید ہوئے[11] اور نو سال بعد ۱۲۲۱ھ[12] (۷ - ۱۸۰۶ع) میں رہائی پا کر راجہ لب کشور کے متوسل ہو کر کلکتہ میں مقیم ہو گئے اور یہیں ۱۲۲۹ھ/۱۴ - ۱۸۱۳ع میں وفات پائی ۔ ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' کے علاوہ مثنوی بہار دانش (۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ع) اور کلیاتِ طپش ان کی تصانیف ہیں ۔ بیاضِ طپش بھی ان کی تالیف ہے جو طپش اور اس دور کے حالات کے سلسلے میں ایک قابلِ ذکر ماخذ ہے ۔ مثنوی بہار دانش کے ابتدائی حصے میں طپش نے لارڈ منٹو ، مارنگٹن اور کپتان ٹیلر کی شان میں مدحیہ اشعار کے علاوہ ''در تعریف افادات کالج'' کے تحت بھی اشعار قلمبند کیے ہیں جن سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ طپش کا تعلق کسی نہ کسی حیثیت میں فورٹ ولیم کالج سے تھا ۔ ۱۸۱۱ع میں طپش کا کلیات بھی فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوا تھا ۔

''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' میں طپش نے ۲۹۰ اُردو اصطلاحات و محاورات کی تشریح ، مستند شعرا کے کلام کے حوالوں سے کی ہے اور مقصد یہ ہے کہ دلّی سے دور رہنے والوں کے لیے ایک ایسی اُردو فرہنگ تیار کی جائے جس سے سند لی جا سکے ۔ دیباچے میں طپش نے اس بات کی ان الفاظ میں صراحت کی ہے :

''پوشیدہ نہ رہے کہ جو اصطلاحات اس نسخے میں لکھی گئی ہیں وہ دو قسم کی ہیں ۔ ایک وہ جن کا تعلق محاورۂ عوام سے ہے ، دوسری وہ جن کا تعلق روزمرۂ خواص سے ہے ۔ اس طرح جو کچھ اس شہر کے زبان و محاورہ میں مستعمل ہے دور رہنے والوں کے لیے مستند ہے اور جو روزمرہ اس شہر میں مروج ہے ، دور رہنے والے عزیزوں کے لیے سند کا درجہ رکھتا ہے ۔ ہندی (اُردو) شاعری اس زبان سے عبارت ہے

جو دہلی میں ہی - جو کچھ اس کے مطابق ہے صحیح ہے اور جو اس
کے علاوہ ہے وہ غلط و قبیح ہے - مختصر یہ کہ چند الفاظ تحریر
کیے گئے -"[۱۳]

طپش نے اس لغت کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے اور مروجہ محاورات کے معانی صحتِ تلفظ کے ساتھ بیان کیے ہیں - ہر محاورے کی فارسی تشریح کے ساتھ سند کے طور پر ولی ، آبرو ، یک رنگ ، ناجی ، میر ، سودا ، درد ، قائم ، میر سوز ، میر اثر ، میر حسن ، ہدایت اللہ ہدایت ، بقا ، میر سجاد اور دوسرے مستند شعرا کے علاوہ خود اپنے اشعار بھی درج کیے ہیں - اصطلاحات و محاورات اور ان کی تشریح کی صورت یہ ہے :

آگ لینے کو آئے تھے : در محلے گویند کہ دوستے بدیدن دوستے آید و بے مکث و توقف زود مراجعت کند - محمد تقی میر گوید :

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

و از شعر سعیدای اشرف متضاد شد کہ در اہل ولایت ہم ایں اصطلاح مستعمل است - اشرف گوید :

دل راز سینہ آں بتِ سرکش گرفت و رفت
در خانۂ من آمد و آتش گرفت و رفت

و اگر گویند کہ در شعر سعیدا رعایتِ عجلت ظاہر نیست تا باصطلاحِ ہندی مطابقت یابد ، گوئیم واو عطف کہ در گرفت و رفت واقع شدہ مفید ایں معنی است و بر متامل ظاہر -

پی جانا بات کا : طرح دادن در جواب سوال است - آبرو گوید :

سخن اوروں کا تشنہ ہو کے سننا اور سب کہنا
مگر جب آبرو کی بات کو سننا تو پی جانا

ٹٹی کی اوٹ میں شکار کھیلنا : در پردہ کار کردن - سجاد گوید :

مژگاں کی صف میں چھپ کے نگہ یوں کرے ہے چوٹ
صیاد جوں شکار کی ٹٹی کی بیٹھے اوٹ

رفو چکر میں آ جانا : حیران ماندن بمشاہدۂ امر عجیب و عوام بازار استعمال کنند ـ سراج الدین سراج گوید :

رفو گر کو کہاں طاقت کہ زخم عشق کو ٹانکے
اگر دیکھے مرا سینہ رفو چکّر میں آ جاوے

ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے : مدام یک حال ماندن ـ ہدایت گوید :

جوں سرو ہم اس باغ میں کرتے ہیں معاش
ساون نہ ہرے ہیں اور نہ بھادوں سوکھے

چاند کا کھیت کرنا : کنایہ از طلوع شب مہتاب و نمود ہالۂ روشنی ـ میر حسن در تعریف سبز پوشی بے نظیر گوید :

وہ حسن اور وہ پوشاک اور وہ شباب
زمرّد میں جوں جلوۂ آفتاب
کہے تو کہ شب چاند نے آن کے
نکالا تھا منہ کھیت سے دھان کے

[illegible] ـدی و شمس البیانؔ قسم کی دوسری تالیفات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان کی اہمیت و حیثیت مسلّم ہو چکی ہے لیکن علمی سطح پر فارسی اب بھی استعمال ہو رہی ہے ـ طپش نے اپنے کلیات کا مقدمہ بھی فارسی میں لکھا اور اسی زبان میں فن شاعری پر روشنی ڈال کر اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ـ لیکن اسی دور میں اُردو کے چند دوسرے معروف شعرا نے اپنی مثنویوں اور دواوین کے مقدمے اور دیباچے اُردو میں لکھ کر اپنے فنی نقطۂ نظر کو واضح کیا جن میں عزلت ، انصاف ، سودا ، باقر آگاہ اور غلام علی عشرت کے اُردو دیباچے قابلِ ذکر ہیں ـ

سید عبدالولی عزلت (۱۱۰۴ھ — ۱۱۸۹ھ/۱۶۹۲ - ۹۳ء — ۱۷۷۵ء) ، جن کی شاعری کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ، اُردو کے وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان کا دیباچہ اُردو نثر میں لکھا ـ ان کے اُردو دیوان کا قدیم ترین نسخہ[14] ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء کا مکتوبہ ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ عزلت نے یہ دیباچہ ۱۱۷۲ھ یا اس سے پہلے لکھا تھا ـ عزلت نے اپنے دیباچے کے عنوان ''مختصر دیباچہ ہندی مخترع فقیر عزلت عفی اللہ عنہ'' میں بھی واضح طور پر اشارہ کر دیا ہے کہ ان سے پہلے کسی شاعر نے اپنے دیوانِ اُردو کا دیباچہ اُردو نثر میں نہیں لکھا ـ اس دیباچے میں عزلت نے اپنے فنی و شعری نقطۂ نظر کی وضاحت نہیں کی بلکہ حمد و نعت کے بعد صرف یہ

بتایا ہے کہ یہ اوراقِ پریشاں اس لیے جمع کر دیے ہیں تا کہ "دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے۔" اس مختصر دیباچے کی عبارت میں روانی اور قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر موجود ہونے کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ فارسی جملہ اُردو کے مزاج پر پوری طرح حاوی آ گیا ہو بلکہ اس کے ابتدائی (حمدیہ) حصے میں اُردو جملہ زیادہ آسانی سے سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں ہندی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں، فارسی تراکیب اور استعارے بھی کم ہیں اور اپنی بات اُردو لہجے میں بیان کی گئی ہے:

"اے سنسار کے کرنہار! سب خوبیاں ازل سے ابد تئیں مجھے ایسی آپ ہی آپ ثابت نہیں کہ ہماری زبان قاصر بیان سے تیری بڑائی کا حق ادا ہو سکتا ہو۔ اور اے دو جگ کے ایک کرتار، تیرا تنزّہِ ذات و صفات ایسا دور باش عقلوں کا نہیں کہ جبرئیل اندیشے کا تیری حریم قدس کے دورِ گردوں سے نسبت نزدیکی کی رکھتا ہو۔ تو ویسا ہے جیسا کچھ آپ کو آپ سراہ چکا ہے۔ زیادہ اور کم ظرفوں کو کیا کہنا ہے۔"[۱۵]

یہاں جملے مختصر ہیں۔ لہجہ، اسلوب اور ساخت پر اُردو مزاج نمایاں ہے۔ فارسی الفاظ کے بجائے عام ہندی الفاظ مثلاً سنسار، کرنہار، جگ اور کرتار وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ اثر دکن و گجرات کی اُردو کا بھی ہے اور عام طور پر بولی جانے والی زبان کا بھی۔ لیکن اس سے آگے کی عبارت میں استعاروں کی کثرت اور عبارت آرائی نے فارسی نثر کے مزاج کو حاوی کر دیا ہے:

"فقیر سید عبدالولی عزلت زبان بے جوہری سے عرض کرتا ہے کہ یہ کیتے جلے ہوئے دمِ آتش خانہ دیوان ہندی سے نکال کر اوراقِ پریشاں بیانی میں جمع کیے ہیں تا دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے اور اس کے سب مصرع سوختگیِ مضامین سے بزمِ سخن کی شمع کیے ہیں تا چراغ معنی کے پروانہ صورتوں کی آنکھ ہمارے خیال میں اشکبار رہے اور اوس کی ہر بیت بہارِ معنی کے جنوں میں مصرعوں کے دو ہات سے گریبان پھاڑ رہی ہے اور ہر سطر ایک دیوانہ مضمون جنوں کو زنجیر کر سرمہ سوختگی بیان سے خموشی کے نالے پکار رہی ہے۔"[۱۶]

پہلے اقتباس میں چار جملے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں صرف ایک طویل جملہ ہے جس میں استعاروں کی کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی رنگینیِ عبارت نے بات کو پھیلا دیا ہے۔ بات ذرا سی ہے جسے اس عبارت آرائی میں تلاش کرنا پڑتا

ہے جب کہ پہلے اقتباس میں بات چھوٹے چھوٹے جملوں کی وجہ سے براہِ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے ۔ فارسی نثر میں فاعل اور فعل کے درمیان ، جملۂ معترضہ اور استعاروں کی وجہ سے ، فاصلہ طویل ہو جاتا ہے اور فعل اتنی دور جا پڑتا ہے کہ جب ہم جملے کے خاتمے تک پہنچتے ہیں تو فاعل یا مبتدا کو دوبارہ دیکھنا پڑتا ہے ۔ یہ صورت دوسرے اقتباس میں نمایاں ہے ۔ چھوٹے جملے ، جن میں فاعل اور فعل کے درمیان زیادہ وقفہ نہ ہو ، اُردو نثر کا لسانی مزاج ہے ۔ اس سے ابلاغ براہِ راست رہتا ہے اور بات کا اثر بھی قاری پر براہِ راست ہوتا ہے ۔ انصاف کی نثر بھی اس خصوصیت سے عاری ہے ۔

مرزا علی نقی خاں انصاف حیدرآبادی (م ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع)[۱۷] فارسی کے مشہور شاعر علی نقی ایجاد کے بیٹے تھے ۔ انصاف نے بھی اپنے رسائل[۱۸] کے مجموعے پر اُردو نثر میں دیباچہ لکھا لیکن ان کی نثر پر فارسی اسلوب کا رنگ واثر اتنا گہرا ہے کہ سوائے ضمائر و افعال کے ، جملوں کے جملے فارسی و عربی اضافتوں اور تراکیب سے دبے ہوئے ہیں ۔ انصاف نے ، اپنے مجموعۂ رسائل کا یہ اُردو دیباچہ ، جیسا کہ خود قطعۂ تاریخ میں صراحت کی ہے ، ۱۱۷۵ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۱ع میں لکھا ۔ اس میں اُردو اسلوب کی یہ صورت ملتی ہے :

> ''الحمد للہ کہ بے تکلیف تزکیہ نفس بمزاولت ریاضیات و بدون تکلف تصفیہ قلب بتصحیح نیات بمحض اقتضائے زمان و مکان تدوین یہ اوراق یکہ بلا شائبہ ، اغراق سقیم نہیں ان علل مہلکہ و اغراض فاسدہ سے کہ بسبب ضعف اسلام و شدت شقاق و ندرت ایمان و شیوع نفاق سلاطینِ دین دار روزگار از بسکہ متوجہ ہیں ۔''

انصاف کے دیباچے کی اُردو نثر کا یہی رنگ ہے ۔ اس پر فارسی اسلوب پوری طرح غالب ہے ۔ عزلت کا دیباچہ اُردو نثر کے تنقیدی اسلوب کا اولین نقش ہے لیکن محمد تقی انصاف کا دیباچہ فارسی اسلوب کی ایسی تکرار ہے جس سے بیان گنجلک اور اظہار الجھ گیا ہے ۔ اس کے برخلاف سودا کے دیباچے کی نثر ، فارسی اسلوب کے اثر کے باوجود ، انصاف کی نثر سے مزاجاً مختلف ہے ۔

مرزا محمد رفیع سودا کی مثنوی ''سبیل ہدایت'' کا مطالعہ ہم سودا کے باب میں کر آئے ہیں ۔ سودا نے اس مثنوی پر اُردو نثر میں ایک دیباچہ لکھا جس میں مرثیے اور شاعری کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ سودا نے یہ اُردو نثر اس وقت لکھی جب انھیں شاعری کرتے ہوئے چالیس سال ہو چکے تھے ـــ ''مخفی نہ رہے کہ عرصہ چالیس سال کا بسر ہوا ہے کہ گوہرِ

سخنِ عاصی زیبِ گوشِ اہلِ ہنر ہوا ہے۔"۱۹ اس دیباچے میں سودا کا اندازِ بیان عبارت آرائی کی طرف مائل ہے۔ اُس وقت تک شمال میں اُردو نثر کا معیار قائم نہیں ہوا تھا اور اہلِ علم "سہ نثر ظہوری" اور "پنج رقعہ" کی انشاپردازی کی پیروی کر رہے تھے۔ سودا کے اس دیباچے کی عبارت مقفٰی ہے۔ اکثر جملوں میں وزن کا بھی التزام ملتا ہے، اسی لیے ترتیبِ الفاظ اس طرح نہیں ہے جس طرح بولنے میں آتی ہے اور الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی وجہ سے اسی لیے عبارت گنجلک ہو گئی ہے۔ سودا کے اسلوب پر، جملوں کی بُناوٹ اور بَناوٹ پر فارسی جملے کا اثر حاوی ہے۔ ذرا سی بات کو استعارات کے خوان میں سجا کر پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے حتٰی کہ فارسی کے حروف و فعل کا استعمال، جو آبرو کے آخری دور اور ردِعمل کی تحریک کے زیرِ اثر بالکل ترک کر دیا گیا تھا، تیس بتیس سطروں کی اس اُردو نثر میں بار بار ہوا ہے۔ مثلاً:

— "لازم ہے کہ تحویلِ سخن سامعہ سنجان روزگار کردن تا زبانی ان اشخاص کی ہمیشہ مورد تحسین و آفرین رہوں۔"

— "پس لازم ہے کہ مرثیہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے۔"

— "مضمون سینہ میں پیش از مرغ اسیر ہیں کہ ہو پیچ قفس کے۔۔۔"

اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شمال میں اُردو نثر ابھی اس دور سے گزر رہی ہے جس دور سے اُردو شاعری محمد شاہ کے ابتدائی دور میں گزر رہی تھی لیکن، اس سارے کچے پن اور فارسی اثر کے باوجود، اس نثر میں "اُردو پن" ہلکے ہلکے ابھرتا اور جھلکتا نظر آتا ہے جیسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے:

"اگر حق تعالٰی نے صبح کاغذ سپید کے مانند شام سیہ کرنے کو یہ خاکسار خلق کیا ہے تو ہر انسان کے فانوسِ دماغ میں چراغ ہوش دیا ہے۔ چاہیے کہ دیکھ کر نکتہ چینی کرے ورنہ گزندِ زہر آلود سے بے اجل کاہے کو مرے۔ ہرچند کلام استادان سلف پر بھی غلطی کا گمان ہے، کس واسطے کہ انسان مرکب الخطاء والنسیان ہے، لیکن خدائے تعالٰی نے جنھیں شعور کرامت کیا ہے وہ سمجھتے ہیں تاکہ اگر لکھنے کی بدری سے قدرے زر قلب نکل آوے تو اس پر کسی خوض و غور نہیں اور جو خریطۂ صراف سے ایسا کچھ پائے تو اوسے کہیں ٹھور نہیں۔ پس لازم ہے ذی ہوش کو ربط الفاظ سے معنی کو سمجھ

گردے تا وبالِ فیضانِ ناطقہ اپنی گردن پر نہ لے ۔"

اس اقتباس کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعاروں اور شاعرانہ اندازِ بیان کے ذریعے خیال کو سجا کر نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کرنے کی کوشش بہت دیر ساتھ نہیں دیتی اور جب استعارے کا دامن چھوٹتا ہے تو اندر سے وہ زبان برآمد ہوتی ہے جو خود لکھنے والے کے وجود میں سانس لے رہی ہے ۔ اس اقتباس میں جملوں کی ساخت وہ نہیں ہے جو سودا کے ان تین جملوں میں نظر آتی ہے جو ہم نے اس سے پہلے درج کیے ہیں ۔ یہاں جملے حسب ضرورت مختصر اور طویل ہو جاتے ہیں ۔ اضافت کا استعمال اور فارسی تراکیب بھی باقی نثر کے مقابلے میں کم ہیں ۔ جملوں کی ساخت اور مزاج میں اُردو زبان کا مزاج موجود تو ہے لیکن وہ فارسی کے تہذیبی دباؤ کی وجہ سے دبا دبا ، بجھا بجھا سا نظر آتا ہے ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ایک بڑے شاعر کی اُردو نثر کا واحد نمونہ ہے ۔ ''شعلۂ عشق'' کا قصہ جسے سودا نے اُردو نثر میں لکھا تھا اور جس کا ذکر ہم سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں ، اب ناپید ہے ۔

اس دور میں محمد باقر آگاہ ایلوری (۱۱۲۰ھ — ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ — ۱۸۰۵-۶ع)[۲۰] نے اپنی کئی تصالیف پر اُردو نثر میں دیباچے لکھے ۔ محمد باقر آگاہ ۱۱۵۸ھ میں ایلور (مدراس) میں پیدا ہوئے ۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے ۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے ۔ آگاہ نے سید ابوالحسن قربی بیجاپوری ایلوری (۱۱۱۷ھ — ۱۱۸۲ھ/۱۷۰۵-۶ع — ۱۷۶۸-۶۹ع) سے تحصیلِ علم کیا اور انھی کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عربی فارسی و اُردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا ۔ سید قربی سے تعلیم حاصل کرکے باقر آگاہ ترچناپلی گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ سے بھی حاصل کیے اور پھر تصنیف و تالیف میں منہمک ہو گئے ۔ پندرہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ''ریاض الجنان'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''یہ عاصی پندرھویں سال سے شعر کے ساتھ الفت و ارتباط رکھتا ہے ۔'' جب ان کی شہرت پھیلی تو نواب محمد علی والا جاہ بہادر نے انھیں اپنے دربار میں بلا لیا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدة الامراء کا اتالیق مقرر کردیا ۔ کچھ عرصے کے بعد ''دبیری'' کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا ۔ آگاہ متبحّر عالم اور عربی ، فارسی اور اُردو پر قدرت رکھتے تھے ۔ ان تینوں زبانوں میں انھوں نے شاعری کی ہے ۔ محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی نے لکھا ہے

کہ ''گلشنِ کرناٹک میں ان جیسا سرو پیدا نہیں ہوا اور گلستانِ مدراس میں ان کے مقابلے کا رنگ افروز گل نہیں کھلا ۔''[21] محمد غوث خان اعظم نے لکھا ہے کہ ''تمام فنون میں عربی فارسی اور ہندی کی پچاس ہزار چھ سو ابیات ان کی کثرتِ تصانیف کی گواہ ہیں ۔ اس علاقے کے بہت سے لوگ ان کے فیض سے مرتبۂ فضل و کمال کو پہنچے ۔''[22] ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰ - ۱۷۷۱ع سے پہلے وہ بغیر تخلص کے شاعری کر رہے تھے لیکن جب ''ہشت بہشت'' کے ابتدائی چار رسالے منظوم کیے تو اُردو میں باقر تخلص اختیار کیا اور ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں جب عربی دیوان نظم کیا تو اپنا تخلص آگاہ مقرر کیا ۔ دیباچہ ''ریاض الجنان'' میں خود لکھتے ہیں کہ ''آگاہ کو عربی و فارسی میں اور باقر کو اُردو شاعری کے لیے استعمال کیا ۔''

اُردو نظم و نثر پر انہیں یکساں قدرت حاصل تھی ۔ تحفۃ النسا ، ریاض الجنان ، روضۃ الاسلام ، صبح نوبہار عشق ، فرائد در فوائد ، عقائد آگاہ ، محبوب القلوب ، ہشت بہشت ، ندرتِ عشق اور گلزارِ عشق[23] کے علاوہ دیوان ہندی ، احسن النبیین ، ریاض السیر ، تحفۃ الاحباب ، مثنوی ادب سنگار اور کراماتِ قادریہ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں ۔ آگاہ نے 'دیوانِ ہندی' میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور ایک مفصل دیباچہ اُردو میں لکھا ہے ۔ اس دور میں جب اُردو نثر فارسی کے زیرِ اثر استعاروں ، فارسی تراکیب اور فارسی انشا پردازی کے تصنّع و تکلف سے بوجھل تھی ، محمد باقر آگاہ نے بول چال کی عام زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے اُردو نثر نویسی کی روایت میں ایک نئے رنگِ بیان کی طرح اس دور میں ڈالی جب شمال کی اُردو نثر فارسی عبارت آرائی کے رنگ میں رنگی ہوئی تھی ۔ باقر آگاہ نے اپنی نثر کو دکنی کہا ہے لیکن اس دکنی نثر میں سوائے چند مخصوص الفاظ ، جمع بنانے کے طریقے ، علامت فاعل 'نے' کو محذوف کرکے فعل کو براہِ راست فاعل کا تابع بنانے کے ، وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو یکساں طور پر شمال اور دکن میں بولی جا رہی تھی ۔ اپنی تصانیف کو اُردو میں لکھنے کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ''بعضے علمائے متاخرین خلاصہ عربی کتابوں کا نکال کر فارسی میں لکھتے ہیں تا وہ لوگ جو عربی پڑھ نہیں سکتے ہیں ، ان سے فایدہ پاویں ۔ لیکن اگر عورتاں اور تمام امیاں فارسی سے بھی آشنا نہیں ہیں اس لیے یہ عاصی مطلب قسم اول کا بہت اختصار کے سات لے کر دکھنی رسالوں میں بولا ہے ۔''[24] باقر آگاہ نے یوں تو مختلف تصانیف پر دیباچے لکھے ہیں ، مثلاً فرائد در فوائد پر بھی دیباچہ لکھا

ہے لیکن ادبی و سوانحی اور اُردو نثر کے لحاظ سے ان کے پانچ دیباچے قابلِ ذکر ہیں ـــــ (۱) دیباچہ ہشت بہشت ۔ (۲) دیباچہ محبوب القلوب ۔ (۳) دیباچہ گلزارِ عشق ۔ (۴) دیباچہ ریاض الجنان ۔ (۵) دیباچہ دیوان ہندی (اُردو) ۔

''ہشت بہشت'' آٹھ منظوم رسالوں ـــــ من دیپک ، من ہرن ، من موہن ، جگ سوہن ، آرام دل ، راحتِ جان ، من درپن اور من جیون پر مشتمل ہے ۔ پہلے چھ رسالے ۱۱۸۵ھ و ۱۱۸۶ھ (۲-۱۷۷۱ع) میں لکھے گئے اور بعد کے دو رسالے ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں لکھے گئے ۔[۲۵] ''ہشت بہشت'' کا موضوع سیرتِ رسول ہے جس میں ابتدا سے لے کر وفات تک مستند ماخذ کی مدد سے آنحضرت کی زندگی ، سیرت ، شمائل ، اخلاق ، عادات ، معجزات وغیرہ کو بیان کیا ہے ۔ ہشت بہشت ، عنوانات کے اشعار ملا کر ، دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے ۔ باقر آگاہ نے نہ صرف اپنے ماخذ کی تفصیل دیباچے میں دی ہے بلکہ ترتیب ، ہیئت اور ابواب کی بھی صراحت کی ہے اور لکھا ہے کہ اس ترتیبِ لطیف ، کے ساتھ کوئی کتاب اس سے پہلے نہیں لکھی گئی ۔ باقر آگاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب انہوں نے دکنی میں لکھی ہے :

"ان سب رسالوں میں شاعری نہیں کیا ہوں بلکہ صاف و سادہ کہا ہوں اور اُردو کے بھاکے میں نہیں کہا ، کیا واسطے کہ رہنے والے یہاں کے اس بھاکے سے واقف نہیں ہیں ۔ اے بھائی یہ رسالے دکھنی زبان میں ہیں ۔[۲۶]

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، زبان و بیان اور تحقیق و تدقیق کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر پر روشنی ڈالی ہے اور شمال کی نثری روایت کے برخلاف عام فہم اور سیدھی سادی بول چال کی زبان میں ساری بات بیان کر کے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے نثر نویسی کی ایک نئی روایت قائم کی ہے ۔ یہ نثر دکنی اُردو کے اثرات اور چند مخصوص تلفظ کے باوجود آج بھی اس لیے تازہ ہے کہ اس کا براہِ راست رشتہ جدید نثر نویسی کی روایت سے قائم ہے ۔ یہ سادہ و سلیس نثر فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اور مدراس جیسے دور دراز کے علاقے میں لکھی گئی ہے ۔ اس نثر کا عام اندازِ بیان یہ ہے :

''اے بھائی اگر تجھے ان رسالوں میں کہیں شبہ ہوئے تو اپنے وہم و گمان سے اعتراض نہ کر بلکہ ان سب کتابوں میں کہ ان رسالوں کے اصل اور ماخذ ہیں نظر کر ۔ کیا واسطے کہ میں بہت تحقیق و تدقیق کر کر لکھا ہوں ۔ ان کتابوں سے بھی مقلدان کی مانند نہیں لیا ہوں

بلکہ ان میں جو اصح تھا سو اخذ کیا ہوں اور ان سب رسالوں کے
بارا حصے کرنے کا یہ سبب ہے کہ تا ہر صاحب توفیق تنہا یا لوگوں
کو جمع کرکے ربیع الاول کے ماہ مبارک میں بارا دن تلک پڑھے اور
سنادے ۔ اگر پڑھنا نہیں آتا ہے تو پڑھنے والے سے سنیے ۔''

''محبوب القلوب'' میں ، جو ۱۲۰۷ھ[۲۷] (۹۳ - ۱۷۹۲ع) میں لکھی گئی ، باقر آگاہ نے شیخ عبد القادر جیلانی کی سیرت ، شمائل ، اخلاق و طریقت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ہشت بہشت کی طرح یہ تصنیف بھی منظوم ہے اور الگ الگ ابواب اور ذیلی ابواب میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر باب کو وصل اور ہر ذیلی باب کو جلوہ کا نام دیا گیا ہے ۔ اس طرح ہر وصل میں کئی کئی جلوے ہیں ۔ ہشت بہشت کے مقابلے میں یہ مختصر ہے اور اس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ''یہ نسخہ مطول ہونے کا اس زمانے میں توفیق و ہمت ایسی کم ہوئے ہیں کہ اس مختصر کو پڑھنے کی اومید نہیں ہے ۔ بس مطول کس اومید پر لکھوں ۔''[۲۸] اس کتاب کے نثری دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، ترتیبِ کتاب اور نقطۂ نظر کی عام فہم زبان میں وضاحت کی ہے اور اُردو میں اسے لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے ۔'' ہشت بہشت اور محبوب القلوب مذہبی نظمیں ہیں اور ان کے دیباچے میں کسی ادبی نقطۂ نظر کا اظہار نہیں ہوا لیکن مثنوی گلزارِ عشق کا دیباچہ ادبی و تنقیدی لحاظ سے اہم ہے ۔

مثنوی ''گلزارِ عشق ''جس میں ''قصہ رضوان شاہ و روح افزا'' کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ، ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں مکمل ہوئی ۔[۲۹] لیکن دیباچہ ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں لکھا گیا جس کی صراحت خود دیباچے میں ملتی ہے کہ ''الحال کہ تاریخِ ہجرت با جاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو پر گیاروان سال ہے ، قصۂ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند کر کر اوسے نظم کیا ہے ۔'' گلزارِ عشق کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عہد باقر آگاہ کے زمانے میں دکنی اُردو کا رواج ادبی سطح پر کم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ نئے معیار ریختہ یعنی اُردو نے لے لی تھی اور اُس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ :

''جب شاہانِ ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کیے ، طرز روزمرہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پانے لگی تا آن کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی ۔ دکنی اوس سبب سے کہ آگے

مرقوم ہوا اس عصر میں رائج نہیں ہے اوسے چھوڑ دیا اور محاورۂ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اُردو ہے ، اختیار کیا ۔''

باقر آگاہ نے اپنے اس دیباچے میں محمد حسین آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو اُردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و اُردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے :

''ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ اوسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت اون کی اصل اصول اور مخزن فنون فروع و اصول ہے ، پیچھے محاورۂ برج میں الفاظِ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوبِ خاص کو اوس کی کھونے لگے ۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے مسمی ہوئی ۔''

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں ''بانیِ طرزِ جدید'' اور ''مبدا اور اُستاد'' لکھا ہے وہاں اسے گجراتی بھی لکھا ہے ۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں پرانی ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے اس لیے دکھن میں بیٹھ کر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے باقر آگاہ کا ولی کو گجراتی کہنا تحقیق کے سامنے نئے دروازے کھولتا ہے ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ''جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرزِ جدید کے ہوئے ہیں ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے ۔''

محمد باقر آگاہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرتی کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شمال کے شعرا میں سے ''کوئی بھی مثنوی معتدبہ نہیں کہا'' ۔ فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا ۔ اس عصر میں حسن دہلوی یک مثنوی مختصر لکھا برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہی ہیں ۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے ۔'' صاف و شستہ اُردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''اول یہ کہ تاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اس محاورہ کے میرے دل نہاد ہیں ۔'' اور یہ لکھ کر تذکیر و تانیث کے مسئلے پر ایک دلچسپ بحث اُٹھائی ہے جس سے دکنی اُردو اور دہلوی اُردو کے فعل و فاعل کے فرق پر روشنی پڑتی ہے :

''تذکیر و تانیث فعلی نزدیک اہلِ دکن کے تابع فاعل ہے ۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مونث ہے تو مونث ۔ یہ قاعدہ

موافق قاعدہ عربی کے کہ سید السند ہے اور قیاس صحیح بھی اوسی کی تائید کرتا ہے ، برخلاف محاورۂ اُردو کے کہ اس میں نسبت فعل کی مفعول کی طرف کر کر مذکر کو مولث اور مولث کو مذکر کرتے ہیں ۔ ''

آگے چل کر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :

''اے برادر سب دکھنی کتابوں کو ایک طرف دھر ، کلام ریختہ گویوں پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر ہیں ۔ برخلاف اس ''گلزار'' کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریخت سے سلامت ہیں ۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلاف صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ امن اور لفظ نہر ۔ اس میں کہیں حرکت میم و حرکت ہا لایا ہوں اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے حالانکہ دونوں لفظ زبر سے میم و ہا کی لغت فصیح ہے ۔''

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے معاصر شعرا ـــ مثلاً درد ، مظہر ، فغاں ، دردمند ، یقین ، سوز ، آبرو ، آزردہ ، سودا ، تاباں ، شاہ ندیم اللہ ندیم ، شیخ محمود بحری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کا ذکر نہیں ہے ۔ اس دیباچے سے اس بات کی بھی تصدیق ہوتی ہے کہ سودا کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ''مخفی نہ رہے کہ تمام ریختہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ہے ۔ درد اوس کے سودا کا اکثر سروں میں پیچ کھایا ہے ۔ جدھر دیکھ اودھر اوس کی ہواداری . . . سے لے کر کرناٹک لگ اوس کی خریداری ہے ۔ وجہیں اس شہرت و الفت کی بہت ملیں گی ۔'' غرض کہ یہ اور اس قسم کی کئی دلچسپ و مفید ذاتی و علمی باتیں اس دیباچے سے سامنے آتی ہیں ۔ باقر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے زبان و بیان صاف اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہیں ۔ آگاہ کے دیباچوں کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زور عبارت آرائی پر نہیں بلکہ اپنی بات کو بیان کرنے پر ہے ۔ نثر کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے ۔ ان دیباچوں کو پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور مستحکم ہو چکی ہے کہ باقر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے ۔ ان کی نثر نہ مفترس و معترب ہے اور نہ جملوں کی ساخت مغلق و پیچیدہ ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں روانی کے ساتھ اپنی بات بیان کی جا رہی ہے ۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے

دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شمال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے ۔ یہ نثری دیباچے اس دور میں لکھے گئے ہیں جب اُردو نثر کا رواج بہت کم تھا اور خصوصاً سادہ و صاف نثر تو بہت کم تھی ۔ یہی صورت ہمیں باقر آگاہ کی مثنوی 'ریاض الجنان' کے دیباچے میں نظر آتی ہے ۔

''ریاض الجنان''[۳۰] باقر آگاہ کے آخری دور کی تصنیف ہے جس کا پتا دیباچے کے اس جملے سے چلتا ہے کہ ''اے بھائی اس کتاب کو دو سبب سے مختصر کیا ہوں ۔ اول ضعفِ طبیعت و نا درستیِ مزاج کہ تین برس سے مسلسل ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس زمانے میں اس مختصر کو بھی مطول جانتے ہیں ۔'' ریاض الجنان میں اہلِ بیت اور ائمہ اطہار کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ سبب تالیف اس کا یہ بتایا ہے کہ :

''بعضے علما ان مناقب اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں لیکن کوئی کتاب مستقل اس بیان میں اب لگ دکھنی میں دیکھنے میں نہیں آئی ۔ پس تصنیف ہونا اس کا ہندی زبان میں معلوم نہیں مگر یہ کہ ولی ایلوری و شیدائی حیدرآبادی دکھنی زبان میں دو نسخہ منظوم لکھے ہیں ۔ نام ان کا روضۃ الشہدا اور روضۃ الاطہار ۔ مناقب عترت اخیار کے ان دونو میں بہت کم ہیں ۔ واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے اور اکثر بیان ان دونوں کا غلو و بے اصل ہے ۔''

اس دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے مآخذ دیے ہیں اور ریاض الجنان کو بارہ روضوں اور کئی روضوں کو خیابانوں میں تقسیم کرکے نظم کا ڈھانچا تعمیر کیا ہے ۔ اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''تا او لوگ جو عربی و فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں اس نسخے سے بہرہ پاویں اور فایدہ اٹھاویں ۔'' اس دیباچے میں باقر آگاہ نے ''تاریخ'' کے بارے میں بھی اپنا نقطۂ نظر بیان کیا ہے :

''اے بھائی ! بات مشہور ہے کہ تواریخ کو اعتبار نہیں ہے ۔ بعضے اس امر میں افراط اور بعضے تفریط کرتے ہیں ۔ یہ دو امر سچا ہے ۔ تحقیق یہ ہے کہ تاریخ یک قلم غیر معتبر و نامعقول نہیں ہے ۔ کیا واسطے کہ حکم ناسخ و منسوخ کا اور دوسرے احکام عبادات و معاملاتِ دینی کے تاریخ پر مبنی ہیں گے اور سید المرسلین کے اور مناقب خلفائے راشدین و ائمہ ماجدین کے صلی اللہ علیہ وسلم بھی فن تاریخ سے ہیں ۔ اگر تاریخ بالکل منظور نہ ہو تو ثبوت ان چیزوں کا کہاں سے ہوگا ۔ اکثر اہل اس فن کے متاہل و سہل انگار کے تئیں شیوہ اپنا کرکر

تواریخ کے لکھنے میں ضبط و تدقیق نہیں کیے ۔ ربط یا چوک سے لکھ گئے ۔ اس جہت سے ان کی کتابوں میں غلط باتیں اور بے اصل روایتیں بہت پائی جاتی ہیں جیسا حبیب السیر و روضۃ الصفا و روضۃ الشہدا ۔"
اسلوب بیان اس دیباچے کا بھی صاف و سلیس ہے ۔ باقر آگاہ کے سامنے مقصد یہ ہے کہ وہ اپنی بات دوسروں تک پہنچادیں اسی لیے ان کے ہاں نثر میں کہیں عبارت آرائی نہیں ملتی ۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نثر کو چونکہ بات چیت کے عام انداز میں لکھتے ہیں ، اس لیے ان کے ہاں اضافتوں اور تراکیب کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں اضافتوں سے بچ کر چلنے کا رجحان ملتا ہے ۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے :

— "بعضے علما ان مناقبِ اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں ۔"
— "واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے ۔"
— "اکثر اہل اس فن کے ۔"

شمال کے نثر نگار ان جملوں کو استعاروں اور فارسی طرز اضافت سے لاد کر پیچیدہ بنا دیتے مگر باقر آگاہ نے عام بات چیت کے لہجے سے سلاست کو قائم رکھا ہے ۔ یہی صورت اس مقدمے میں نظر آتی ہے جو انھوں نے اپنے "اردو دیوان"[۳۱] پر لکھا ہے ۔ اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ فن شاعری پر باقر آگاہ کی گہری نظر تھی ۔ وہ عربی و فارسی کے فنِ شعر کے علاوہ فنِ ریختہ سے بھی پوری طرح واقف تھے ۔ ریختہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "ریختہ بجز محاورہ ہندی کے سب امور میں فارسی کا تابع ہے مانند قوانین عروض و قافیہ و صنائع بدیعہ ہر حال میں قدم پر اس کے قدم دھرے اور ہرگز پیروی سے اس کی عدول نہ کرے ۔" یہ لکھ کر انھوں نے فارسی اصنافِ سخن کی وضاحت کی ہے اور اس کی نو قسمیں بتائی ہیں — (۱) قصیدہ ۔ (۲) تشبیب یا نسیب ۔ (۳) مسمط جو تین مصرعوں سے دس مصرعوں تک ہوتا ہے ۔ اول کو مثلث ، دوسرے کو مربع ، تیسرے کو مخمس ، چوتھے کو مسدس ، پانچویں کو مسبع ، چھٹے کو مثمن ، ساتویں کو متسع اور آٹھویں کو معشر کہتے ہیں ۔ (۴) ترجیع ، جس کی دو صورتیں ترجیع بند و ترکیب بند ہیں ۔ (۵) مثنوی ۔ (۶) غزل ، اگر بارا بیت سے تجاوز کرے تو قصیدہ بن جاتی ہے ۔ بہتر یہ ہے کہ ۷ بیت سے زیادہ اور ۵ سے کم نہ ہو ۔ ۹ اور ۱۱ میں بھی مضائقہ نہیں ۔ (۷) فرد ۔ (۸) رباعی ۔ (۹) قطعہ ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض اہلِ فن مستزاد ، معمہ و لغز کو بھی

اصنافِ سخن میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ تینوں شعر کی اقسام میں شامل نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''اگر اقسام مستقل ہوتے تو اقسام دیگر میں داخل نہ ہوتے ۔ یہ تینوں قصیدہ و غزل ورباعی میں منظوم ہوتے ہیں ۔'' یہ بھی لکھا ہے کہ اشعار ہندی میں اشلوک ، کبت دوہرہ بہت دیکھنے میں آتے ہیں ۔ اقسام سخن پر بحث کرنے کے بعد باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ریختہ گویوں پر واجب ہے کہ :

(۱) قصیدہ ، غزل و مثنوی میں الفاظ عرب و لغات غیر مشہور عربی و فارسی کہ ہندیاں اس سے چنداں مانوس نہیں ہیں ، نہ لاوے اور ترکیب میں وضع ہندی کو ترتیب نہج فارسی پر غالب کر دیوے ۔

(۲) تامقدور ترکیب شوخ و چست بانداز درست اختیار کرے ۔ اہل صنایع بدیعہ اسے انسجام کہتے ہیں ۔ انسجام کے معنی مینھ برسنے کے ہیں اس طور سے کہ ہر قطرہ کلاں اس کا علیحدہ پڑے اور قطرہ دیگر سے اختلاط نہ کرے اور اصطلاح میں اس کے معنی یہ ہیں کہ کلام اس بندوبست سے ہو کہ ہر کلمہ باوجود فصاحت کے برمحل واقع ہو اور اس میں تکلف نہ پایا جائے ۔

(۳) ناظم ریختہ پر لازم ہے کہ واو عطف کو دو حرف صحیح کے درمیان اس نہج سے لائے کہ حرکت کو اس کی ظاہر کرنا نہ پڑے اور دوسرے حرف صحیح میں پیوند اس طرح نہ دیوے کہ اظہار حرکت سے ان کا وزن الوداع کہے ۔ ہاں اگر دو حرف علت ہوں تو مضائقہ نہیں ۔

(۴) لفظ فارسی یا ہندی کو دوسرے کلمۂ ہندی کے مانند مضاف نہ کرے کہ بہتر ہے ، مگر در صورت شدت ضرورت ، لیکن وہ بھی بطریق ندرت ۔ یہ بات شاید اسلاف میں کہیں ملے لیکن حال کی شاعری میں نہیں ہے ۔

(۵) لفظ کو اس طور پر استعمال نہ کرے کہ حرف یا تقطیع میں ساقط ہو جائے ، البتہ دو ساکن کا اجتماع روا ہے ۔ الف وصل کا ساقط ہوتا ہے ۔

(۶) تا مقدور تلاش مضامین تازہ و نکات بلند آوازہ کرے کہ مضمون تازہ دل کشا جان قالب سخن رسا ہے ۔

(۷) چونکہ ریختہ فارسی کا تابع ہے اس لیے واجب ہے کہ انواعِ سخن میں قوانین قوافی فارسی سے عدول نہ کرے بلکہ تتبع پر اس کے من دھرے ۔

(۸) کاف فارسی (گ) کو کاف عربی (ک) سے اور رائے ہندی (ڑ) کو ساتھ رائے عربی (ر) کے اور اسی قبیل کے اور حرفوں کو قافیہ نہ بنائے۔

اُردو کے کسی شاعر نے اپنے اُردو دیوان پر اب تک اس قسم کا مقدمہ اُردو زبان میں نہیں لکھا تھا جس سے اس کے تنقیدی شعور ، اصولِ فن اور نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہو ۔ باقر آگاہ کے سارے دیباچے جدید اُردو تنقید کی روایت کے اولین نقوش ہیں جن میں تحقیق اور تنقید کے ساتھ نثر کا تنقیدی اسلوب بھی موجود ہے ۔ گلزارِ عشق ، ریاض الجنان وغیرہ کے دیباچوں کے مقابلے میں دیوانِ اُردو کے دیباچے میں فارسیت زیادہ ہے لیکن نثر کا اُردو پن اس میں بھی اسی طرح موجود ہے ، صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی آئی ہے ۔ باقر آگاہ نثر اس طرح لکھتے ہیں جیسے ایک اچھا استاد اپنے طالب علموں کو سمجھانے کے لیے طرح طرح کے جتن کرتا ہے ۔ باقر آگاہ کی نثر کو اس دور کی نثر میں رکھ کر دیکھیے تو اس کی سادگی و سلاست اور قوتِ اظہار اسے اس دور میں منفرد بنا دیتی ہے ۔

باقر آگاہ کے ان نثری دیباچوں کو پڑھ کر جب ہم میر غلام علی عشرت بریلوی (م ۱۲۳۶ھ[۳۲]/۲۱ - ۱۸۲۰ع) کا وہ دیباچہ پڑھتے ہیں جو انھوں نے پدماوت (اُردو منظوم) پر لکھا ہے تو شمال و جنوب کی نثر نویسی کے متضاد رجحانات کا فرق واضح ہو جاتا ہے ۔ عشرت نے پدماوت ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں مکمل کی اور ''تصنیف دو شاعر'' سے اس کی تاریخ نکالی ۔ پدماوت ، ملک محمد جائسی نے اودھی زبان میں شیر شاہ سوری کے عہد میں تصنیف کی تھی ۔ اس قصے کو بارھویں صدی ہجری تک کئی شاعر اُردو میں بھی لکھ چکے تھے جن میں غلام علی دکنی کی پدماوت (۱۰۹۰ھ/۸۰ - ۱۶۷۹ع) سید محمد عشرق کی دیپک پتنگ (۱۱۰۷ھ/۹۶ - ۱۶۹۵ع) اور ولی ایلوری کی رتن پدم (۱۱۳۷ھ/ ۱۷۲۴ع) قابلِ ذکر ہیں ۔ حکیم میر ضیاء الدین عبرت نے بھی اسے اُردو میں نظم کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ادھورا تھا کہ عبرت کا انتقال (۱۲۰۲ھ/ ۸۸ ۱۷ع) میں ہو گیا اور میر غلام علی عشرت نے قدرت اللہ شوق ، صاحبِ تذکرۂ طبقات الشعرا کی ترغیب پر ، ڈیڑھ ماہ کے عرصے میں ، جیسا کہ دیباچے میں صراحت ہے ، ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں مکمل کیا ۔ غلام علی عشرت ، مرزا علی لطف (صاحبِ گلشنِ ہند) کے شاگرد تھے ۔ اس کی تفصیل عشرت نے دیباچے

میں یوں دی ہے :

''القصہ اوس روز بعد غزل خوانی کے مولوی صاحب (قدرت اللہ شوق) فیض رساں سلمہ الرحمٰن بکمال اشفاق مشفقانہ و بسیار اخلاق اوستادانہ طرف اس غریب کے کہ شاگردی اون کے تلمیذانِ کرامت بیان کی فخر اپنا جانتا ہے متوجہ ہوکر فرمانے لگے کہ ایک فرمائش ہماری ہے ، اگر تم خوشی خاطر ہماری کو تکلیف اپنی پر مقدم رکھ کر اقبال اوس کا کرو تو عین سلوک و احسان ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ ہرچند یہ ہیچ مدان اس لائق تو نہیں کہ کچھ کام آپ کا اوس پر موقوف ہو لیکن . . . کہ فدوی فرمایش عالی موجب سعادت دارین کا جان کر بجان و دل مصروف ہو ۔ بارے مولوی صاحب موصوف نے طوطی زبان شکر نشاں کے بیچ گلستان بیان کے یوں مترنم کیا اور شاہد صاف الضمیر محبت پذیر اپنے کو حجلۂ سینۂ مہر گنجینہ سے نکال کر باصد زیور تقریر . . . آمیز و باہزاران لباس تحریر بلاغت انگیز اوپر تخت مرصع کلام عشق التیام کے اس طور پر جلوہ نمایش کا دیا ۔ ایک عزیز پر تمیز جوان رعنا یوسف مصر فصاحت و بلاغت کا ماہ کنعان . . . و متانت بازیور علوم دینی آراستہ و بالباس قابلیت و فنون دنیوی پیراستہ نخل بند گلستان رنگینی چاشنی افزائے شکرستان لفظ و معنی شیریں اختر برج سیادت گوہر درج سعادت میر ضیاء الدین نام متخلص بعبرت متوطن شاہجہان آباد خوش باش قصبہ رامپور ہمارے آشنا تھے ۔ از بسکہ علمِ تازہ اور طبع بلند آوازہ زود رس معانی فہم رکھتے تھے ۔ گاہ گاہ مشق شعر کی بھی فرماتے تھے . . . بفرمائش اوس خلاصہ دودمان حشمت و اجلال و مسند نشین چار بالش فضل و کمال کے (نجو خاں مرحوم) اونھوں نے قصہ راجہ رتن سین اور پدماوت کا کہ پوربی میں تصنیف مولانا ملک محمد جائسی علیہ الرحمۃ کا ہے ، زبان ریختہ میں تصنیف کرنا شروع کیا . . . کہ میر ضیاء الدین عبرت کو مرض الموت ہوا اور ساتھ حسرت و غم ناتمامی اس داستان ندرت بیان کے دارالفنا سے دارالبقا کے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب عرصہ سات آٹھ سال کا گزرا کہ کوئی موزوں طبع کچھ کچھ اپنے جی میں سمجھ کر واسطے تمام کرنے اس کلام درد التیام کے دست انداز نہ ہوا . . . مہربان من اب استدعا اور آرزو ہم مشتاقوں کی یہ ہے کہ بسبب فکرِ تمھاری کے یہ قصہ عجیب و غریب باقی ماندہ

سلک نظم آبدار کے آب و تاب انتظام کی پاوے ۔''۳۳

عشرت کی اس نثر کا باقر آگاہ کی نثر سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ باقر آگاہ اسی طرح لکھ رہے ہیں جس طرح وہ بولتے ہیں ۔ عشرت کے اسلوب میں بات چیت کا انداز فارسی تراکیب و صفات میں چھپ گیا ہے ۔ عشرت کی عبارت فارسی نثر کا لفظی اُردو ترجمہ معلوم ہوتی ہے ۔ وہ بات جو چار پانچ جملوں میں ادا ہو سکتی تھی پھیل کر عبارت آرائی اور رنگین بیانی میں چُھپ گئی ہے ۔ اس دور میں عبارت کی یہ رنگینی اُردو نثر کا معیار تھی ۔ اس پر فارسی کے مسجع و مرصّع اسلوب کی گہری چھاپ ہے جس میں اشعار بھی کثرت سے استعمال کیے جاتے ہیں ۔ قافیے کا التزام اور وزن کا احساس بھی مزاجِ نثر پر حاوی ہے ۔ یہ ایک ایسا سانچہ تھا جس میں ہر قسم کا اظہار ڈھالا جاتا تھا ۔ جملے طویل ہیں لیکن یہ اس لیے طویل نہیں ہیں کہ بات یا خیال تہ دار ہے بلکہ معمولی سی بات کو پیچیدہ و پر استعارہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ یہاں زور بات پر نہیں بلکہ اسلوب کے لچھے دار بنانے پر ہے تاکہ رنگینی عبارت اور شاعرانہ انداز بیان سے دلچسپی پیدا کی جا سکے ۔ شمال میں ادبی و علمی نثر کا یہ مقبول اسلوب تھا جس پر لکھنے والے کو محنتِ شاقہ کرنی پڑتی تھی ۔ اِس نثر کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ خواص کی اس تہذیب کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا ۔ خیال کا ارتقا رک گیا ہے اور یہ تہذیب مرصّع سازی کی تہذیب بن کر رہ گئی ہے ۔ لیکن وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام تھے ، رنگین اسلوب کے بجائے سادہ اور براہِ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں ۔ مذہبی تصانیف عام طور پر اسی اسلوب میں ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

۱۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، مرتبہ عبداللہ خاں ، ص ۲۴۹ ، رفاہِ عام پریس ، لاہور ۱۹۱۳ع ۔

۲۔ کلیاتِ عشقی : مرتبہ سید علی احسن مارہروی ، مطبوعہ مرقع عالم پریس ، ہردوئی ۔

۳۔ سرو آزاد : ص ۲۹۳ — ۲۹۶ ۔

۴۔ عوارفِ ہندی : کلیاتِ عشقی ، ص ۱۲۳ ۔

۵- عوارفِ ہندی : ص ۱۲۳ — ۱۸۰ -
۶- جرنل خدا بخش لائبریری : شمارہ ۲ پیش گفتار دیباچۂ کلیات طپش : مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۲۸ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۷- شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان : مرزا جان طپش دہلوی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۳۱ ، مطبوعہ جرنل خدا بخش لائبریری ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۸- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۰۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع - ''مصطلحات الہندوستان'' میں خود طپش نے ''اودھیڑنا بننا'' کے ذیل میں درد کی رباعی دی ہے اور لکھا ہے کہ ''استادی و مولای حضرت درد فرماید'' (ص ۱۳۳) جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ طپش درد کے شاگرد تھے -
۹- مجموعۂ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد اول) ، ص ۳۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۰- دو تذکرے (تذکرۂ عشقی) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۵۵ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۱۱- ایضاً : ص ۵۵ -
۱۲- بیاض مرزا جان طپش : مضمون ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۹۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۸ ، لاہور ستمبر ۱۹۶۷ع - ''طپش از قید الم یافت رہائی بنوشت'' کے ابتدائی چھ لفظوں سے ۱۲۲۱ برآمد ہوتے ہیں - بیاض طپش میں مفتی صبیح العالم کا قطعہ تاریخ رہائی موجود ہے جس کا یہ آخری مصرع ہے -
۱۳- جرنل خدا بخش لائبریری : نمبر ۲ ، ص ۱۳۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۱۴- دیوانِ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، بمبئی ۱۹۶۲ع -
۱۵- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۱ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -
۱۶- ایضاً : ص ۲ -
۱۷- صبح گلشن : نواب علی حسن خاں ، ص ۴۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۲۹۵ھ -
۱۸- مجموعۂ انصاف (قلمی) : مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
۱۹- کلیاتِ سودا : (جلد دوم) ، ص ۳۴۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -
۲۰- تذکرہ نتائج الافکار : محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی ، ص ۶۲ - ۶۳ ، مطبع گلشن راج ، مدراس ۱۲۵۹ھ -

۲۱- ایضاً : ص ۶۳ -

۲۲- تذکرۂ صبحِ وطن : محمد غوث خان اعظم ، ص ۹ ، مطبع کش راج مدراس ۱۸۴۲ء -

۲۳- یہ سب تصانیف مخطوطات کی شکل میں انجمن ترقی اُردو کراچی پاکستان کے کتب خانے میں موجود ہیں اور باقی کا ذکر محمد عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون "محمد باقر آگاہ ـــ ان کی حیات ، تصنیفات اور دیوان" مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن ، اپریل ۱۹۲۹ء میں کیا ہے - دیوانِ ہندی کا اُردو دیباچہ بھی اسی مضمون میں شامل ہے -

۲۴- دیباچہ ہشت بہشت : محمد باقر آگاہ ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۵ و ۲۶- ایضاً -

۲۷- دیباچہ ریاض الجنان (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۸- دیباچہ محبوب القلوب (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۹- اس کی تاریخِ تصنیف باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرع سے ظاہر کی ہے :

ہوا ہاتف دعا سے زمزمہ سنج گلشن راز حسن و عشق آباد

۱۲۱۰ھ

مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳۰- ریاض الجنان : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳۱- مطبوعہ رسالہ سہ ماہی "اُردو" ، ص ۲۹۸ ــ ۳۰۹ ، اورنگ آباد ، اپریل ۱۹۲۹ء -

۳۲- "ہائے میر عشرت" مادۂ تاریخ ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی نے نکالا تھا ۔ . . . تذکرۂ کاملانِ رامپور : مرتبہ احمد علی خان شوق ، ص ۳۰۲ ، مطبوعہ ہمدرد پریس دہلی ۱۹۲۹ء -

۳۳- پدماوت : مؤلفہ دو شاعر عشرت و عبرت ، ص ۳ ، مطبع منشی نولکشور کانپور ۱۸۸۵ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۰۰ ''می گوید فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی الواسطی البلگرامی کہ از مدتے در مارہرہ استقامت دارد ۔ اکثر امثال ہندی از زبان عوام می شنید و درپے معانیِ آن می‌دوید ۔ چوں دید کہ رموزات معارف و اشارات حقایق ازانہا می شوند پدید پس شرح آن امثال موافق وجدان و حال نمودہ دریں مختصر گنجانید و ایں چند سطر ازاں کوشید کہ مستمعان بر غلط نروند بلکہ ازیں راہ رہ بحقیقت برند ۔''

ص ۱۰۰۴-۵ ''پوشیدہ نماند کہ اصطلاحات مرقومہ ایں نسخہ متنوع است بر دو نوع ، نوعے را بمحاورۂ عوام اختصاص و نوعے از روزمرۂ خواص علی ای حال ہر چہ در محاورۂ آن دیار مستعمل است برائے دور دستان مستند و آنچہ در روزمرۂ آں بلاد مروج است عزیزانِ بعید را سند ۔ چہ شعر ہندی عبارت از زبان موضوع دہلی است ، ہر چہ مطابق آں باشد صحیح وآنچہ ورائے آنست غلط و قبیح ۔ بالجملہ حرفے چند مرقوم نمود ۔''

ص ۱۰۱۱ ''در خیابان کرناٹک ہمچو وے سروے سر نہ برکشیدہ و از گل زمینِ مدراس مثل او گلے رنگ افروز نہ گردیدہ ۔''

ص ۱۰۱۱ ''کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب پنجاہ ہزار و شش صد بیت در فنون شتّٰی مواہیر شہادت است . . . از فیضش بسیار مردم ایں دیار بکمال رسیدند ۔''

• • •

تیسرا باب

مذہبی تصانیف اور اسالیب

اٹھارویں صدی کے حوصلہ شکن حالات نے مذہب کے احیاء کے لیے راستہ ہموار کیا اور اُردو نثر میں ایسی تصانیف سامنے آئیں جن میں علمِ دین کو عوام تک پہنچا کر ان میں اصلاح اور زندگی کا نیا حوصلہ پیدا کرنے کی کوششوں کا شعور ملتا ہے۔ یہ کام اس دور میں مسلمان علماء نے بھی کیا اور یورپ کے ان عیسائی مبلّغوں نے بھی جو برعظیم کے انتشار سے فائدہ اٹھا کر عیسائی مذہب کی تبلیغ میں مصروف تھے اور اُردو زبان کو اپنے اس مقصد کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ مسلمان علماء کی زیادہ تر کتابیں ترجمہ و تفسیرِ قرآن، تصوف اور محرم کی مجالس کی ضرورت کے موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں جب کہ عیسائی مبلغوں کی تالیفات اُردو زبان کی قواعد و لغت اور بائبل سے متعلق ہیں۔ جیسے قرآنِ مجید کا پہلا ترجمہ اس صدی میں ہوا اسی طرح بائبل اور بھگوت گیتا کے تراجم کی پہلی کوششیں بھی اسی صدی میں ہوئیں۔

عہد فرخ سیر میں بھوپال کے قاضی محمد معظم سنبھلی کی ''تفسیر ہندی'' کا ذکر آتا ہے جس کا قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۱۳۳ھ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں تھا[1] لیکن یہ اب نایاب ہے۔ مولوی عبدالحق نے دکن کے سید بابا قادری کی تفسیر قرآن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع میں مکمل ہوئی۔[2] لیکن یہ تفسیر ۱۱۴۷ھ میں نہیں بلکہ ۱۲۴۷ھ/۳۲ - ۱۸۳۱ع میں مکمل ہوئی اور انیسویں صدی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تفسیر کی جلد اول ادارۂ ادبیاتِ اُردو حیدرآباد دکن میں ہے جو پہلے پندرہ پاروں پر مشتمل ہے۔ اس کا مادۂ تاریخ ''تفسیر تنزیل'' ہے جس سے ۱۲۴۷ برآمد ہوتے ہیں۔[3] بعد کے پندرہ پاروں کی تفسیر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے[4] اور اس کے ترقیمے میں کاتب کی غلطی سے ۱۲۴۷ھ کے بجائے ۱۱۴۷ھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تفاسیر و تراجم کا ذکر کریں، فضل علی فضلی

کی ''کربل کتھا'' کا مطالعہ کر لیا جائے جو ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ع میں لکھی گئی اور جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ع میں فضلی نے نظر ثانی کی ۔

اس دور میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا تھا اور مذہبی مجلسوں میں بھی اُردو کا استعمال بڑھ رہا تھا تاکہ سننے والوں سے براہ راست خطاب کر کے مذہبی جذبات کو بیدار کیا جا سکے ۔ اسی ضرورت نے فضل علی فضلی کو ملا حسین واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۵-۱۵۰۴ع) کی تصنیف ''روضۃ الشہدا'' کے کسی خلاصے کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی طرف راغب کیا ۔ واعظ کاشفی اپنے دور کے ایک عظیم مصنف تھے جن کی تصانیف ''جواہر التفسیر'' اور ''تفسیرِ حسینی'' بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں ۔ ''اخلاقِ محسنی'' اور ''انوار سہیلی'' تو صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی فارسی ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں ۔ ''روضۃ الشہدا'' صدیوں تک ایران ، ترکی اور ہندوستان میں مجلسوں میں پڑھ کر سنائی جاتی رہی ہے ۔ یہ کتاب اپنے اندازِ بیان ، داستانی طرز اور خطیبانہ اسلوب کی وجہ سے اتنی مقبول تھی کہ ایسی مجلسوں کا نام ، جہاں یہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی ، ''روضہ خوانی'' پڑ گیا تھا ۔ فضلی کی ''کربل کتھا'' کی بنیاد چونکہ اس کتاب پر قائم ہے اس لیے اس کے ترجمے اور تلخیص میں بھی وہ خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں کہ ''کربل کتھا'' اس دور کی اُردو نثر کی ایک قابلِ ذکر کتاب بن گئی ہے ۔

فضل علی فضلی کے حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں ۔ ''کربل کتھا'' کے اس جملے سے کہ ''ابتدائے سن رشد و تمیز سے تا اب لگ کہ سن عزیز اوس کے نے حدود عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے''[۵] یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ع میں جب فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا ان کی عمر ۲۲ ، ۲۳ سال تھی ۔ ''کربل کتھا'' کے پہلے نقش کا سالِ تصنیف فضلی نے اس قطعے کے لفظ ''مظہر'' سے نکالا ہے :

یہ جو نسخہ ہوا ہے اب تصنیف
بہرِ کسبِ ثواب و فیضِ بشر
چاہا تاریخ اوس کی بولا سروش
شیعیوں کی مجسات کا ''مظہر''
(۱۱۴۵ھ)

اور نظر ثانی کی یہ تاریخ کہی :

ہر کس از من کنند بہ نیکی یاد
بجہاں نامش ہم بہ نیکی باد
۱۱۶۱ھ

مطبوعہ نسخے میں مخطوطے کے مطابق ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء لکھا ہوا ہے لیکن اس شعر کے دونوں مصرعوں سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر دونوں مصرعوں میں ''بہ'' کو ''نیکی'' سے ملا کر ''بنیکی'' پڑھا جائے تو پھر اس سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں[۶] جب کہ فضلی نے ۱۱۶۱ھ لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ایک کا فرق تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہ سنہ اس لیے بھی قرین قیاس ہے کہ ''نظرثانی کے وقت فضلی نے فاتحات میں احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کیا ہے اور احمد شاہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں معزول ہو چکا تھا[۷]۔'' ۱۱۶۱ھ میں احمد شاہ ابدالی کو مغل فوجوں نے شکست دی۔ محمد شاہ کی وفات بھی اسی جنگ کے فوراً بعد ہوئی اور احمد شاہ بھی اسی سال تخت نشین ہوا۔ اس لحاظ سے بھی اور احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کے پیش نظر ''کربل کتھا'' کی نظرثانی کا سنہ ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء ہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ''کربل کتھا'' کے دیباچے میں فضلی نے لکھا ہے کہ :

> ''سبب تالیف اس مجموعۂ محمودہ کا اور باعث تصنیف اس نسخۂ محمودہ کا . . . موسوم بہ کربل کتھا اس سبب ہوا کہ قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرا نواب مستطاب ، معلیٰ القاب ، شرافت مآب . . . اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خاں سلمہ الملک المنان شرف قدرہٗ و شرح صدرہٗ . . . سایہ بلند پایہ اوس غلام دوازدہ امام کا مجھ عاصی روسیاہ کے سر پر سلامت رکھے ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین علیہ الصلوۃ والسلام کا بہ خلوص نیت اندرون محل مخفی بہ موجب حدیث شریف کہ التقیۃ دینی و دین آبائی و التقیۃ جنۃ بوجہ احسن بجا لاتا تھا۔''
> (ص ۳۶ و ۳۷)

اس عبارت سے جس میں نواب شرف علی خاں کو ''قبلۂ حقیقی ، کعبۂ تحقیقی بابا ام'' اور ''سر پر سلامت رکھے'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ نواب شرف علی خاں فضل علی فضلی کے والد محترم تھے۔ اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعزیہ داری چھپ کر کرتے تھے۔ چھپ کر تعزیہ داری کرنے کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ محمد شاہ بادشاہ نے عبداللہ خاں

(م ۱۱۳۵ھ/۱۷۲۳ع) اور سید حسین علی خاں (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع) سے نجات حاصل کرکے ان کے افراد خاندان پر جلسہ جلوس اور ایک جگہ جمع ہونے پر پابندیاں لگا دی ہوں تاکہ سادات بارہہ دوبارہ سر نہ اٹھا سکیں ۔ اسی لیے اس خاندان کے افراد تعزیہ داری بھی چھپ کر کرتے تھے ۔ غالب گمان یہ ہے کہ نواب شرف علی خاں کا تعلق بھی سادات بارہہ سے تھا ۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے لکھا ہے کہ ''فضلی نے ''کربل کتھا'' میں حرف ''کو'' کے ساتھ نون غنہ کا دم چھلا بہت ہی کثرت سے لگایا ہے ۔ یہ خصوصیت بقول انشا اس زمانے کے سادات بارہہ کی تھی جیسا کہ دریائے لطافت میں مذکور ہے ۔''[۸] شاید اسی وجہ سے ۱۱۳۵ھ سے ۱۱۶۱ھ (۱۷۳۲ع — ۱۷۴۸ع) تک فضلی نے ''کربل کتھا'' کو عام نہیں کیا اور ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں جب محمد شاہ کی وفات ہوئی تو نظرثانی اور احمد شاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کرکے اسے شائع کیا ۔ اس بحث سے یہ معلوم ہوا کہ فضل علی فضلی ۱۱۲۲ - ۱۱۲۳ھ/۱۰ - ۱۷۱۱ع میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد کا نام نواب شرف علی خاں تھا جو سادات بارہہ سے تعلق رکھتے تھے - ۱۱۴۵ھ میں فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا اور ۱۱۶۱ھ میں نظرثانی کے بعد اسے شائع کیا ۔ف فضلی ، محمد شاہ اور احمد شاہ کے دور میں موجود تھے ۔ ''کربل کتھا'' کی وجہ تالیف میں فضلی نے لکھا ہے کہ :

''بندہ حقیر پر تقصیر حسب الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خاص روضۃ الشہدا . . . کا سوناتا تھا لیکن معانی اوس کے نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقرات پرسوز و گداز اوس کتاب مذکورہ کے بسبب لغات فارسی اون کوں نہ رلاتے تھے ۔ اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب یہ مذکور کرتے کہ صد حیف و صد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہے ۔ ایسا کوئی صاحب شعور ہووے کہ کسی طرح من و عن ہمیں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رلاوے ۔ مجھ احقر الفقر کی خاطر میں گزرا کہ ترجمہ اس کتاب کا برنگینی عبارت و حسن استعارات ہندی قریب الفہم عامۂ مومنین و مومنات کیجیے تو بموجب اس کلام

ف۔ سال تصنیف اور سال نظرثانی کے سلسلے میں تفصیلی بحث ''حواشی'' میں حاشیہ نمبر ۴۴ کے ذیل میں دیکھیے ۔ (ج - ج)

بالنظام کے . . . بڑا ثواب با صواب لیجیے . . . پھیر دل میں یہ گزرا کہ ایسے کام کرام کوں عقل چاہیے کامل اور مدد کسو طرف کی ہووے شامل . . . و لہٰذا پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع ۔''
(ص ۳۵ - ۳۸)

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' مجلسوں کی ضرورت کے لیے ترجمہ کی اور اس میں رنگینیِ عبارت کے ساتھ اس بات کا خیال رکھا کہ اس کی زبان اہلِ مجلس اور خصوصاً عورتوں کے لیے قریب الفہم ہو ۔ فضلی نے اپنی اولیت کا جو دعویٰ کیا ہے وہ یہی ہے کہ اب تک روضۃ الشہدا کا ترجمہ بہ عبارت ہندی کسی نے نہیں کیا اور یہ کام پہلی مرتبہ انھوں نے انجام دیا ہے ۔ فضلی کے اس دعوے کے معنی اسی دائرے تک محدود ہیں ۔

فضلی اپنے دور کے کوئی قابلِ ذکر شاعر نہیں تھے ۔ ''کربل کتھا'' ایک محدود مقصد کے پیشِ نظر تالیف کی گئی تھی اور ایک محدود حلقے میں ، خاص طور پر اپنے خاندان کی مجلسوں میں ، پڑھ کر سنائی جاتی تھی ۔ فضلی کا ذکر کسی معاصر تذکرے میں بھی نہیں ملتا ۔ منشی کریم الدین نے ''کربل کتھا'' کی تالیف کے کوئی سو سال بعد اپنے تذکرے ''طبقات الشعرائے ہند'' (مطبوعہ ۱۸۴۸ع) میں پہلی بار فضلی کا ذکر کیا اور ان کی عبارت کو محاوراتِ قدیم کی وجہ سے 'اچھا' قرار نہیں دیا ۔ لیکن ''کربل کتھا'' کے اُس نسخے سے ، جو کریم الدین کے پاس تھا ، اپنے تذکرے میں طویل اقتباس درج کیے ۔ اس کے بعد یہی اقتباسات مختلف تصانیف میں بار بار نقل ہوتے رہے اور انھی کے حوالے سے فضلی کا نام ، اُردو نثر کے تعلق سے ، تاریخ کے صفحات پر نظر آتا رہا لیکن خود ''کربل کتھا'' نظروں سے اوجھل رہی ۔ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بھی اس سلسلے میں معلومات فراہم کیں ۔ گارساں دتاسی لکھتا ہے کہ :

''ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ع میں شائع ہوا تھا ۔ مندرجہ بالا تفصیلات کریم الدین کے ذریعے حاصل ہوئی ہیں ۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو دورِ جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا اندازِ بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے . . . بہرحال کریم الدین کے مطابق فضلی کی کتاب کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ یہ روضۃ الشہدا کا اُردو میں سب سے پہلا ترجمہ ہے ۔''[۹]

۱۹۵۳ء میں ڈاکٹر مختار الدین احمد یورپ گئے تو قاضی عبدالودود نے ان سے ''کربل کتھا'' کو تلاش کرنے کے لیے کہا - ۱۹۵۶ء میں جب وہ واپس آئے تو کربل کتھا کی عکسی نقل اپنے ساتھ لائے جو انھیں تلاش و جستجو کے بعد ٹوبنگن (جرمنی) میں ذخیرۂ اسپرنگر سے دستیاب ہوئی تھی جس کی دلچسپ داستان انھوں نے کربل کتھا کے مقدمے میں سنائی ہے - اس کے کچھ عرصے بعد کربل کتھا کی ایک نقل ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ٹوبنگن سے حاصل کی اور ۱۹۶۱ء میں اسے طبع کرکے یکم اپریل ۱۹۶۱ء کے ایک جلسے میں عمدۂ منتخبہ کے ساتھ پنڈت جواہر لال نہرو کو پیش کی[۱۰] لیکن طباعت کے باوجود کربل کتھا شائع نہیں کی گئی -[۱۱] اکتوبر ۱۹۶۵ء میں مالک رام و مختار الدین احمد کی سلیقے سے مرتبہ کربل کتھا شائع ہو کر شائقینِ ادب تک پہنچی لیکن یہ بھی کربل کتھا کی پہلی اشاعت نہیں تھی بلکہ ، جیسا کہ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بتایا اور جس کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ، کہ ''ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا ایک قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا -'' اس کے معنی یہ تھے کہ کربل کتھا ۱۸۵۰ء میں بھی دہلی سے شائع ہوئی تھی - اس بات کی تصدیق ''صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات''[۱۲] سے بھی ہوتی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ ''دہ مجلس'' مطبع العلوم دہلی سے ۲۰۰ کی تعداد میں چھپی تھی - ایک کتاب کی قیمت آٹھ آنے تھی اور جب یہ رپورٹ ۱۸۵۰ء میں مرتب ہوئی ، اس کی سو کاپیاں فروخت ہو چکی تھیں - کریم الدین کے ان الفاظ سے کہ ''اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا - وہ میرے پاس موجود تھی''[۱۳] اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انھوں نے اسی مطبوعہ نسخے سے اپنے تذکرے میں طویل اقتباسات درج کیے تھے اور اسی مطبوعہ نسخے کے حوالے سے ، جس کی بنیاد اسپرنگر کے نسخے پر رکھی گئی تھی ، انھوں نے گارساں دتاسی کو بھی معلومات فراہم کی تھیں - اگر کریم الدین نے کربل کتھا کا یہ نسخہ ، جیسا کہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے ، اسپرنگر کو دیا ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو یہ بھی لکھتے کہ اسپرنگر والا نسخہ میرا ہی دیا ہوا ہے اور اگر ان کے پاس اس کے علاوہ کوئی اور نسخہ ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو اس کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے ، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا - اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کریم الدین کے پاس کربل کتھا کا کوئی اور نسخہ نہیں تھا - کریم الدین نے اپنے تذکرے میں شاید مطبوعہ نسخہ ۱۸۵۰ء سے ہی اقتباسات درج کیے تھے اور یہ مطبوعہ نسخہ اسپرنگر کے

نسخے پر مبنی تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے کا متن اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی تھا تو پھر ۱۹۶۵ع کی مطبوعہ کربل کتھا، جو اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی ہے، اور ان طویل اقتباسات میں، جو کریم الدین نے اپنے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں دیے ہیں، کیوں فرق ہے؟ ہم نے ان دونوں کا مقابلہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے (دہ مجلس) میں، جس سے کریم الدین نے اقتباسات دیے ہیں، مرتب نے چار کام کیے ہیں۔ ایک یہ کہ اس کا املا مروجہ املا کے مطابق کر دیا ہے، مثلاً سوناتا کو سُناتا، سونتے ہی کو سُننے ہی، کوپی کو کپی وغیرہ کر دیا ہے (انیسویں صدی کے املا میں واو کے بجائے پیش کا استعمال معیاری سمجھا جانے لگا تھا)۔ دوسرا یہ کہ بہت سے قدیم الفاظ کی جگہ مروجہ زبان کے الفاظ رکھ دیے ہیں۔ مثلاً خلص کی جگہ خلاصہ، نساء و عورات کی جگہ عورتیں، کوں، سوں کی جگہ کو اور میں، پھیر کی جگہ پھر اور حسب الخواہش کی جگہ حسبِ خواہش وغیرہ کر دیا ہے۔ تیسرے یہ کہ جہاں فضلی نے عبارت آرائی کی تھی وہاں سے ایسے جملے یا فقرے نکال دیے ہیں جن سے مفہوم متاثر نہ ہو۔ اسی طرح صفات و اسماے صفات بھی کہیں کہیں نکال دیے ہیں مثلاً نسخۂ اسپرنگر مطبوعہ ۱۹۶۵ع کے صفحہ ۳۷ کی عبارت سے "قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرے نواب مستطاب معلیٰ القاب" کے بعد دو سطریں نثر کی اور ۵ اشعار فارسی کے چھوڑ کر اس کا سرا "اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ اللہ الملک المنان" سے ملا کر چار پانچ الفاظ، ایک شعر اور ڈھائی سطریں نثر کی چھوڑ کر پھر اس کا سرا "ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین . . ." سے جوڑ دیا ہے۔ چوتھا کام یہ کیا ہے کہ بعض جملوں کو اس دور کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق بدل دیا؛ مثلاً اسپرنگر کے نسخے کا یہ جملہ "ایک شخص میرے ہی ساتھ آ کہا" کریم الدین کے اقتباس میں "ایک شخص میرے ہی ساتھ کا آیا، اوس نے کہا" کی صورت میں ملتا ہے۔ اسی طرح "اوس روضۂ منورہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف ہے" کے بجائے کریم الدین کے اقتباس میں "اوس روضۂ منورہ میں گیا۔ دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف کے، کی ہے" کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مرتب نسخۂ مطبوعہ ۱۸۵۰ع نے یہ سب کام اس لیے کیے کہ یہ کتاب اس دور کے پڑھنے والوں کے زبان و بیان کے مطابق ہو جائے۔ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود کریم الدین نے گارساں دتاسی کو یہ لکھا کہ

"اس کتاب کو دور جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے" اور خود اپنے تذکرے میں یہ لکھا کہ "اتنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں یعنی بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔"[۱۴] عبارت میں اسی کمی اور حذف و تنسیخ کی وجہ سے 'دہ مجلس' کے نام سے 'کربل کتھا' کا ۱۸۵۰ع کا مطبوعہ نسخہ مختصر تھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ "مزید نظر ثانی اور اضافے کے بعد کربل کتھا کی جو صورت بنی وہ وہی ہے جو نسخۂ اسپرنگر کی صورت میں سامنے آئی[۱۵] اور کربل کتھا کے نسخۂ اسپرنگر کو فضلی کی آخری عمر کے تکمیل شدہ نسخے کی نقل سمجھنا مناسب تر ہے"[۱۶] درست نہیں ہے۔

واعظ کاشفی کے روضۃ الشہدا میں دس باب ہیں اور ایک خاتمہ ہے لیکن کربل کتھا میں فضلی کے دیباچے اور مقدمے کے علاوہ فاتحات بھی شامل ہیں جو اردو نظم میں ہیں۔ دیباچہ اور مقدمہ تو خود فضلی کا ہے لیکن فاتحات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ بھی اس فارسی خلاصے میں شامل تھے جس سے فضلی نے ترجمہ کیا ہے یا یہ خود فضلی کا اضافہ ہیں۔ فاتحات کے بعد بارہ مجلسیں ہیں۔ ان کے بعد "خاتمہ" کے عنوان کے تحت پانچ فصلیں ہیں۔ پہلی مجلس میں نبی کریم ؐ کے وصال کا بیان ہے۔ اس میں حضرت حسن ، حسین ، علی و فاطمہ کی قربت اور آنحضرت ؐ کی ان سے غیرمعمولی محبت کے بیان سے اپنے خاص موضوع کے لیے سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا ہے۔ دوسری مجلس میں حضرت فاطمہ کے وصال کی تفصیلات دی ہیں۔ یہاں بھی اس محبت کو ، جو حضرت فاطمہ کو حضرت علی اور حضرت حسن و حسین سے تھی ، نمایاں کر کے شعوری طور پر حضرت حسن اور حسین کے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔ تیسری مجلس میں حضرت علی کے وصالِ پرملال کا بیان ہے۔ چوتھی مجلس میں حضرت حسن کے وصال کا بیان ہے اور ایسونیہ دلالہ کے بھکانے پر اسماء کا حضرت حسن کو زہر دینے کی تفصیلات پر اثر پیرائے میں دی گئی ہیں۔ پانچویں مجلس میں امام حسین کے ایما پر مسلم بن عقیل کے کوفے جانے اور شہید ہونے کی تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ چھٹی مجلس میں ، جو اظہارِ بیان کے اعتبار سے "کربل کتھا" کا سب سے موثر حصہ ہے حضرت مسلم کے دو بیٹوں محمد اور ابراہیم کی شہادت کا بیان ہے جن کے سر کاٹ کر دریائے فرات میں بہا دیے گئے تھے۔ ساتویں مجلس میں حضرت حر کی بہادری و شجاعت کا بیان ہے جو میدانِ جنگ میں سب سے پہلے شہید ہوئے۔ آٹھویں مجلس میں حضرت قاسم کا بیان ہے۔ میدان جنگ میں جانے سے پہلے امام حسین

انھی بیٹی سے ان کی شادی کرتے ہیں اور شادی کے فوراً بعد وہ بھی دادِ شجاعت دیتے ہوئے شہید ہو جاتے ہیں۔ نویں مجلس میں عباسِ علمدار کی شہادت کا بیان ہے۔ دسویں مجلس میں شبیہِ رسول حضرت علی اکبر کی شہادت کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ گیارھویں مجلس میں علی اصغر کی شہادت کا بیان ہے اور بارھویں مجلس میں امام حسین کی شہادت کا بیان ہے جس کے لیے گیارہ مجلسوں میں سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا تھا۔ ان کے بعد 'خاتمہ' ہے اور ''خاتمہ'' کی پہلی فصل میں نتیجے کا بیان ہے۔ دوسری فصل میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جب یزید کے کارندے امام حسین کے سر کو ملکِ شام لے کر جاتے ہیں۔ یہاں عجیب و غریب اور مافوق الفطرت واقعات و کرامات کے بیان سے سماں باندھا گیا ہے۔ تیسری اور چوتھی فصل میں اسی قسم کے اور واقعات بیان کرکے سننے والوں میں رونے کے جذبات پیدا کیے گئے ہیں۔ پانچویں اور آخری فصل میں چہلم کا بیان ہے۔ یہ ہے ''کربل کتھا'' کی ترتیب جو کم و بیش کاشفی کے روضۃ الشہدا کے مطابق ہے۔

ساری کتاب میں جہاں شدتِ جذبات کے اظہار کا موقع آتا ہے، وہاں نظم سے کام لیا گیا ہے۔ مدحِ ائمہ، مناقب اور خصوصیت کے ساتھ مرثیوں سے بھی بہی کام لیا گیا ہے۔ مرثیوں کے ارتقا کی تاریخ میں فضلی کے ان مراثی کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں مربع مرثیے بھی ہیں اور مخمس مرثیے بھی۔ ''کربل کتھا'' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ کتاب الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مجلس کا دوسری مجلس سے گہرا رشتہ قائم رہتا ہے اور پڑھنے یا سننے والا ایک مجلس سن کر دوسری مجلس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔ واقعات کو اس طور پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس ترتیب سے ایک ایسا تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ ''کربل کتھا'' کی ساری مجلسیں اور خاتمہ کی پانچوں فصلیں ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ ''کربل کتھا'' میں ایک اچھی تصنیف کی طرح وحدتِ فکر، وحدتِ بیان اور وحدتِ اثر کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ سب خصوصیات مُلا کاشفی کی روضۃ الشہدا ہی سے فضلی کی ''کربل کتھا'' میں آئی ہیں۔ جزئیات نگاری روضۃ الشہدا کی خصوصیت ہے لیکن مُلا کاشفی نے جزئیات میں اختصار کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ سننے یا پڑھنے والا اکتا نہ جائے۔ اس کے لیے کاشفی نے جزئیات کو اختصار کے ساتھ بیان کرکے واقعات کی رفتار اس طرح تیز کر دی ہے جیسے فلم دیکھتے ہوئے بہت سے مناظر تیزی کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات اس واقعے کو ابھارنے اور ذہن نشین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ یہی

خصوصیت کربل کتھا میں موجود ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند جملے دیکھیے ۔ حضرت حُر میدانِ جنگ میں عمرو سعد کو للکارتے ہیں ۔ یہاں جزئیات موجود ہیں لیکن اختصار نے واقعات کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور ہم ساری تصویر ایک پل میں دیکھ لیتے ہیں :

"تب حر آگے آ ، کہا "اے عمرو سعد ! حسین ساتھ لڑے گا ؟" کہا "ہاں" ۔ حر کہا "اس لڑائی میں بہت تن بے سر ہوئیں گے ۔" پھر حر گھوڑا پھیرا ، میدان میں آ ، اپنے بھائی کوں کہا "اے بھائی میں نے بہشت اختیار کیا" اور گھوڑا اوٹھا حضرت پاس آ ، پیادہ ہو ، رکاب مبارک چوم ، موتہہ اپنا ذوالجناح کے سُموں پر رکھ ، کہا "یا ابن رسول اللہ مجھے گمان نہ تھا کہ یہ لوگ قصد بُرا کریں ۔" (ص ۱۴۴)

جزئیات میں اختصار اور اختصار میں جزئیات "کربل کتھا" کی نثر کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

"کربل کتھا" کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی لیکن فنی سطح پر ان میں ایک ایسا توازن ہے کہ لبالب بھرے ہوئے کٹورے سے پانی نہیں چھلکتا ۔ ایک اچھے خطیب ، ایک اچھے مجلس خواں اور ملا کاشفی کی طرح فضلی کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ بے توازن جذبات شدتِ اثر کو سست و کُند کر دیتے ہیں ۔ "کربل کتھا" کی نثر آج سے تقریباً ڈھائی سو سال پہلے کی نثر ہے لیکن فضلی نے نثر کے آہنگ میں اس دھیمے پن کو باقی رکھا ہے جو جذبات کی تہذیب کرتا ہے ۔ غم اور اداسی کا دبا دبا لہجہ ساری کتاب پر چھایا ہوا ہے لیکن اس کا اتار چڑھاؤ موقع و محل کے مطابق ہوتا ہے اور یہی وہ فنی توازن ہے جس نے "کربل کتھا" کی نثر کو ایک ادبی معیار دیا ہے ۔ "کربل کتھا" روضۃ الشہدا کے کسی فارسی خلاصے کا آزاد ترجمہ ضرور ہے لیکن اُردو نثر کو سنواز کر اظہار میں نکھار پیدا کرنے کا عمل فضلی کا اپنا ہے ۔ اس لہجے اور آہنگ کو اس دور میں اُردو نثر میں پیدا کرنا جب ، نثر ابھی چلنا سیکھ رہی تھی ، فضلی کا کمال ہے ۔

یہ کتاب چونکہ عورتوں کی مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے فضلی نے ان کی زبان اور ان کے محاوروں کو بھی اپنے اسلوب میں شامل کرنے کی شعوری کوشش کی ہے ۔ لکھنے والے کا مقصد عقیدت مندوں کے مخصوص نقطۂ نظر اور جذبات کو ابھارنا تھا اسی لیے اس میں مختلف روایات اور خیالی واقعات کو اس طور پر گوندھا گیا ہے کہ عقیدت مندوں کے جذبات آسودہ

ہو جائیں ۔ کہیں پریوں کے قصے سے بیان میں دلچسپی کا رنگ بھرا گیا ہے، کہیں خوابوں کے بیان سے دلچسپی پیدا کی گئی ہے، کہیں غیبی آواز اور محیّر العقول واقعات سے محویت کا سماں باندھا گیا ہے۔ اسی وجہ سے، پرانی زبان و محاورہ کے باوجود، ''کربل کتھا'' کو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ مجلسوں میں رونا رلانا شیعہ مذہب میں ثواب ہے۔ فضلی ''کربل کتھا'' میں اس فضا کو برقرار رکھتے ہیں اور عقیدت مندوں کو زیادہ سے زیادہ رلانے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ رلانے کا یہ عمل وہ پیاز کی جھال سے نہیں بلکہ اپنے فن سے پیدا کرتے ہیں۔ ''کربل کتھا'' میں رونے کی اہمیت پر بار بار زور دیا گیا ہے لیکن وہ بھی اس طور پر کہ وہ ایک مذہبی فریضے کی حیثیت سے سننے والے پر اثر کرے اور مجلس سنانے والے کی شعوری کوشش کا انھیں احساس بھی نہ ہو۔ وہ رونے کے فلسفے کو بیچ بیچ میں بیان کرکے سننے والے کے اندر رونے کا احترام پیدا کرتے ہیں تاکہ جب وہ روئے تو بے ساختہ روئے اور رونے میں ثواب حاصل کرنے کا خیال ذہن میں موجود رہے۔ تیسری مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

> ''لیکن رونا میرا ان بچوں مظلوم (کے) لیے ہے کہ اب دردِ غریبی میں مبتلا ہیں اور بعد میرے سوزِ یتیمی میں گرفتار ہوئیں گے۔ پھیر کہے اے حاضران! سلام میرا غائبوں کوں پہونچائیو اور یہ سنائیو کہ جب میرے بچوں کوں شہید کریں اور تمھیں خبر پہونچے، ان کی مصیبت پر روئیو کہ رونا تمھارا واسطے میری اولاد کے ضائع نہ ہوگا۔'' (ص ۸۳)

گیارھویں مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

> ''اور میرے پیچھے سر اور بال نہ کھولیو اور مونہہ پر طمانچے نہ ماریو، چہرہ اور سینہ نہ لوچیو اور گریبان و جامہ چاک نہ کریو کہ عادت جاہلوں کی ہے لیکن رونے کوں منع نہیں کرتا کہ تم بیکس و مظلوم ہو . . .'' (ص ۱۸۷)

''کربل کتھا'' کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول خالص برعظیم کا ماحول ہے۔ شادی بیاہ، رسم و رواج، آدابِ محفل، لباس و زیور، رہن سہن، کھانا پینا اور نشست و برخاست کے طور طریقے وہی ہیں جو برعظیم کے ساتھ مخصوص ہیں۔ یہاں کی آب و ہوا، یہاں کا ماحول و فضا اور یہاں کے میدان و دریا فضلی کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں۔ اس لیے انیس کے مرثیوں کی طرح ''کربل کتھا'' پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا

ہے کہ واقعہ کربلا بھی برعظیم کے کسی علاقے میں ہوا تھا ۔
شمر لوٹنے کے لیے بڑھتا ہے تو فضلی اس کی تفصیل ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :

''سب متاع و زیور اور بیبیوں کے سروں سے چادرے ، خیموں کو آگ دیا اور جو کچھ کہ خیموں میں پایا لوٹ لیا ۔ حتیٰ کہ گوشوارے لڑکوں کے کان سے اور گوجریاں بیبیوں کے پاؤں سے اینچ لیے ۔ آہ کلثوم کے کان سے اس طرح کرن پھول اینچے کہ کان پھٹ گیا اور لوہو بہا ۔''
(ص ۲۲۷)

اس منظر میں برعظیم کا ماحول موجود ہے ۔ ساری کتاب کے ماحول اور فضا میں یہی تہذیبی رنگ سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اگر فضلی ''کربل کتھا'' میں یہ ماحول پیدا نہ کرتے تو اس مجلسی مقصد کو پورا نہ کر پاتے جس کے لیے یہ کتاب ترتیب دی گئی تھی ۔

''کربل کتھا'' میں واضح طور پر دو اسالیبِ بیان ملتے ہیں ۔ دیباچہ ، مقدمہ اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں پر فارسی نثر کا اسلوب نمایاں ہے ۔ یہاں عبارت میں استعارات ، صفات اور اسمائے صفات سے رنگینی پیدا کی گئی ہے اور مسجع و مقفیٰ اندازِ نثر کو باقی رکھا گیا ہے ۔ عربی آیات و فقرات سے سننے والوں پر علم و فضل کا اعتبار قائم کیا گیا ہے ۔ یہ اس دور کا وہ معیاری اسلوب تھا جس کی پیروی عام طور پر کی جاتی تھی ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

''لیکن مخبرانِ اخبار اور ناقلانِ ماتم گزار وفاتِ سید کائنات کوں دفاترِ مصائب میں یوں لکھتے ہیں ۔'' (ص ۵۹)

''وہ شاہِ اولیا کہ سر دفتر ہے مخلوقات کا اور شیرازہ صحیفہ ممکنات کا ، دُرِ درجِ لا فتیٰ ، بدرِ برجِ ہل اتٰی ، برادر محمد مصطفیٰ ، خانہ زادِ خدا ، تاجدارِ انبیاء ، رازدار کبریا ، واقفِ مواقفِ ناسوت و ملکوت ، عارفِ معارفِ لاہوت و جبروت ، مظہر اسرارِ ولایت و نبوت کا ، مصدر آثارِ فتوت و مروت کا ، خورشید سپہرِ امامت کا ، جمشید سریرِ کرامت کا ، دیباچہ مخزنِ رسالت کا ، خاتمہ مصحف و صابت کا ، قوت ناطقہ فصاحت کا . . . ۔'' (ص ۲۶)

یہاں فاعل و فعل اور مبتدا و خبر کی ترتیب پر ، جملوں کی ساخت اور اس کے آہنگ پر فارسی کے اسلوب کا گہرا اثر ہے لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے بیان رواں اور عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہوتا جاتا ہے اور وہ دوسرا اسلوب سامنے آتا ہے جس سے آج ''کربل کتھا'' کی اہمیت قائم ہوتی ہے ۔ اس اسلوب میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہلکا پڑ جاتا ہے ۔ عام بول چال کا

لہجہ اُبھر آتا ہے ۔ محاورہ اور روزمرہ سے عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے ۔
اس اسلوب میں افسانوی رنگ بھی ہے اور مکالموں کا انداز بھی ۔ بیانیہ طرز
بھی ہے اور خطیبانہ آہنگ بھی ۔ اس میں تصنع اور تکلف ، بناوٹ اور شعوری
کوشش کا نہیں بلکہ فطری پن کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فضلی کا قلم بیان پر
حاوی رہتا ہے اور اسلوب کی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے :

''میں دیکھتے ہی اوس جال با کمال کوں تصدق ہو ، قدموں پر گر کر
یہ التماس کیا کہ یا حضرت حق تعالیٰ نے میری یہ مراد دی جو پیشانی
ان قدمانِ مبارک پر ملی لیکن باعث رونے کا کیا اور مجھ سے نہ بولنے
کا کیا ۔ یہ کہتا تھا اور تصدق ہو آنکھیں اپنی مبارک تلووں میں ملتا
تھا کہ یک مرتبہ ایک شخص میرے ہی ساتھ کا ، آ کہا ، بھائی اور
آشنا تمھارے سب سوار ہوگئے اور تم اب لگ یہیں بیٹھے رہے بلکہ
تمھاری سواری کا گھوڑا بھی گیا ۔ جو میں نے سونا کہ گھوڑا گیا
خوش ہو اوسے جواب دیا کہ بھلا ہوا گیا ، لیکن میں تو یہاں سے نہ
گیا ہوں نہ جاؤں گا ۔ غلامی اس جناب کی قبول کی ۔ یہیں کماؤں گا ۔
تب آپ زبانِ اعجاز بیان سے فرمائے ۔ اب تو توں جا ۔ پھیر آئیو ۔
میں نے بہالہ کیا کہ یا حضرت اب تو سواری میری کا گھوڑا بھی گیا
اور میں تو یہ قدم چھوڑ نہ جاؤں گا ۔ پھر زبانِ مبارک سے ارشاد کیا
کہ باہر ایک پالکی سبز دھری ہے ، اوس پر سوار ہو کر جا ۔ پھر
عدول حکم نہ کر سکا اور عرض کیا کہ یا حضرت اگر پھیر آؤں تو
تحفہ شہر سے واسطے نیاز کے کیا لاؤں ۔ حکم ہوا کہ کئی ایک روپے
اور ایک کپڑا جھالردار اور ایک کوپی تیل کی اور ایک پوڑی مسی
کی ۔ تصدق ہو آداب رخصت بجا لایا ۔ باہر گیا اور اسی پالکی پر سوار
ہو چلا ۔'' (دیباچہ ص ۴۰)

''کربل کتھا'' کا یہی وہ اسلوب ہے جو اُبھرتا ہوا نیا اُردو اسلوب ہے جس میں
اظہار کی قوت بھی ہے اور اُردو پن بھی ۔ یہاں فارسی اسلوب کے بجائے اُردو
زبان کا تہذیبی مزاج رنگ بھر رہا ہے ۔ اسی اسلوب میں فضلی موقع و محل کے
مطابق تبدیلی کرتے جاتے ہیں ۔ جنگ کا بیان کرتے ہیں تو اس میں رزمیہ لہجے
سے مردانہ پن پیدا کر دیتے ہیں ۔ پریوں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں ٹھنڈک
سی ملا دیتے ہیں ۔ خواب کا بیان کرتے ہیں تو اس میں ہلکے سے جذبات شامل
کرکے اپنے مقصد کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں ۔ جہاں مکالمہ یا بات چیت

دکھاتے ہیں وہاں روزمرہ و محاورہ سے اسلوب میں جان ڈال دیتے ہیں ۔ جہاں خطابت کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بلند آہنگ الفاظ کو اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ اثر بڑھ جاتا ہے اور خطیبانہ روانی باقی رہتی ہے ۔ امام حسین میدانِ جنگ میں جا کر خطاب کرتے ہیں :

''اے قوم ڈرو ڈرو اوس خدا سے کہ دن سے رات کرتا ہے اور رات سے دن ۔ مارتا اور جلاتا ، روزی دیتا اور جان لیتا ۔ اگر اوس خدا پر اقرار رکھتے ہو اور اوس کے رسول محمد مصطفیٰ پر کہ دادا میرا ہے ، ایمان لائے ہو ، پس مجھ پر ستم نہ کرو اور ظلم روا نہ رکھو اور ڈرو فردائے قیامت سے کہ جب دادا اور باپ ماں میرے تم سے دشمنی کریں اور حوضِ کوثر سے تمھیں پانی نہ دیں ۔'' (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

اس ساری بحث سے یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ اسلوب فضلی کے ہاں پختہ ہو کر آیا ہے ۔ اس دور میں یہ ممکن بھی نہیں تھا ۔ ہم نے تو یہاں اسلوب کے اس امکان کو دکھایا ہے جو فضلی کی نثر میں ابھرتا ہے اور آئندہ دور میں نکھر کر عام و مقبول اسلوب بن جاتا ہے ۔ کربل کتھا میں فضلی نے ، اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش میں ، اس اسلوب کو ابھار کر واضح کر دیا ہے ۔ اسی اسلوب کی وجہ سے کربل کتھا پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جمی ہے اور سامعین کربلا کی داستانِ غم دلگیر لہجے میں سنائی جا رہی ہے ۔ پھر دلکشی اور افسانوی بیانیہ انداز کے باوجود سنجیدگی اور متانت ساری عبارت میں موجود ہے ۔ اس میں بول چال کی زبان کو ادبی سطح پر لانے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ اس اسلوب کا مزاج غیر شخصی ہے ۔ جملے گٹھے ہوئے اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں ۔ اس نثر میں فارسی اسلوب اور اردو زبان کا مزاج ایک دوسرے سے مل کر ایک نئی صورت اختیار کر رہے ہیں ۔ اس نثر میں محنت سے بات کہنے اور کوشش سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا احساس ہوتا ہے ۔ اسی لیے اس میں فنی اثر موجود ہے ۔

کربل کتھا کی نثر میں مختلف بولیوں کے اثرات ، ایک جان نہ ہونے کی وجہ سے ، ابھی الگ الگ دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں ۔ بہت سے اہل علم نے کربل کتھا کا لسانی تجزیہ کرکے یہ بتایا ہے کہ اس پر دکنی کا گہرا اثر ہے اور یہاں تک قیاس آرائی کی ہے کہ فضلی کا بچپن دکن میں گزرا ہوگا ۔ کسی نے اس زبان کا رشتہ پنجابی سے استوار کیا ہے اور کسی نے اس کا رشتہ ہریانی ، کھڑی اور برج بھاشا سے جوڑا ہے ۔ لیکن فضلی کی نثر کسی ایک بولی کے زیراثر

نہیں ہے ۔ اس دور میں اُردو زبان ایک نئے تشکیلی دور سے گزر کر مختلف اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر رہی تھی ۔ کربل کتھا کی زبان وہی زبان ہے جو ہمیں آبرو و ناجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس میں جمع بنانے کے وہی طریقے ہیں جو ہمیں آبرو و ناجی کے ہاں ملتے ہیں اور جن کے اثرات میر و سودا کی شاعری میں بھی ملتے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے الفاظ جو فضلی کے ہاں مذکر یا مؤنث استعمال ہوئے ہیں ، اور آج اس طرح نہیں بولے جاتے ، اس دور میں اسی طرح بولے جاتے تھے اور آبرو و ناجی کے ہاں بھی اسی طرح ملتے ہیں ۔ مثلاً جان ، سوگند ، راہ ، وحی ، اذان جو آج مؤنث ہیں اور کربل کتھا میں مذکر استعمال ہوئے ہیں ، آبرو و ناجی کے ہاں بھی مذکر ملتے ہیں ۔ اسی طرح ساکن حرف کو متحرک اور متحرک کو ساکن استعمال کرنے کا عمل صرف دکنی سے مخصوص نہیں ہے بلکہ شمال میں بھی اسی طرح ہو رہا ہے جس کی مثالیں آبرو و ناجی کے ہاں موجود ہیں ۔ فضلی کی زبان میں کوئی لسانی عمل ایسا نہیں ہے جو صرف دکنی سے مخصوص ہو اور شمال کی زبان میں موجود نہ ہو ۔ علامتِ فاعلی ''نے'' موجود اور ''نے'' محذوف کی مثالیں آبرو و ناجی سے لے کر میر و سودا تک سب کے ہاں ملتی ہیں ۔ اسی طرح سوں ، سیں ، سیتی ، ستی ، کوں ، وو ، لگ ، کبھو ، کسو وغیرہ دکن اور شمال دونوں زبانوں میں موجود ہیں ۔ یہی صورت ہندی الفاظ کے ساتھ ہے ۔ سیں ، بسرام ، بھسم ، پلچنا ، من موہن ، سنگات ، اچرج ، سنکٹ ، جیو ، جگ ، نت ، ندان وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو کربل کتھا کے علاوہ آبرو و ناجی کے دور کی شاعری میں بھی یکساں طور پر استعمال ہو رہے ہیں اور میر و سودا کے کلام میں بھی ملتے ہیں ۔ یہی صورت پنجابی الفاظ لال ، سٹ ، چنگا ، سار وغیرہ کے ساتھ ہے ۔ وہ گنتی جو آج گیارلہ (۱۱) ، بارلہ (۱۲) ، تیرلہ (۱۳) کی صورت میں پنجابی میں ملتی ہے دکنی اور اس زمانے کی دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں میں بھی اسی طرح ملتی ہے ۔ دیوانِ ولی کے دہلی پہنچنے کے بعد جب اس کے اثرات پھیلے تو یہاں کے شعرا نے ولی کے زبان و بیان کو بھی قبول کیا ۔ ایہام گو شعرا کے زبان و بیان پر یہ اثرات بہت نمایاں ہیں لیکن جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا تو ''ردعمل کی تحریک'' کے زیر اثر شاہجہان آباد کی زبان نے دکنی زبان کے اثرات کی جگہ لے لی ۔ اس دور کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے حرف ، فعل اور الفاظ ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں جو آئندہ دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں ۔ واؤ عطف سے ہندی اور عربی و فارسی کو جوڑنے یا ہندی اور عربی

فارسی کے الفاظ کو علامت اضافت سے ملانے کا عمل اس دور میں دکن اور شمال میں یکساں طور پر ہو رہا ہے ۔ فضلی کے ہاں بھی محبت و ڈر ، غم و دوکھ ، صاحبِ بھید ، ارادۂ لڑائی ملتے ہیں ۔ یہی صورت آبرو ، ناجی اور میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ یہی صورت املا کے ساتھ ہے ۔ اس دور میں زیر ، زبر ، پیش کے بجائے ''ی ، الف ، و'' کا استعمال کیا جاتا تھا ۔ مثلاً پھر کو پھیر اور اتوار کو ایتوار لکھا جاتا تھا ، لگی لاگی لکھا جاتا تھا ، برائی بورائی لکھا جاتا تھا ۔ یہ حرف اعراب کے بجائے استعمال ہوتے تھے ۔ یہی صورت فضلی کے ہاں ملتی ہے ۔ اسی طرح ''ھ'' کا استعمال بھی اس زمانے میں عام تھا جیسے فضلی کے ہاں سناھٹا ، جھوٹھا آیا ہے اسی طرح آبرو و ناجی ، سودا و میر کے ہاں ملتا ہے ۔ یہی صورت ضمائر و افعال کے ساتھ ہے ۔ فضلی کے ہاں ضمیر یا فعل یا فعل کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو اس دور کی شاعری میں موجود نہ ہو ۔ اسی طرح فارسی روزمرہ و محاورہ اور مرکب مصادر کے ترجمے ، فضلی کی طرح ، اس دور کی شاعری میں بھی عام ہیں ۔ فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے ۔ فضلی نے اردو میں بھی اکثر یہی صورت باقی رکھی ہے ۔ مثلاً قدموں مبارک بجائے مبارک قدموں ۔ یہ صورت اس دور میں رائج تھی اور رستم علی بجنوری کی تصنیف ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں بھی ملتی ہے ۔ گنتی میں فضلی نے گیارنہ ، بارلہ ، تیرلہ کے ساتھ ساتھ ''سات سے زخم'' ''چار سے ملعولوں'' بھی لکھا ہے ۔ یہاں 'سے' سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں بھی ، سے ، سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے ۔ مثلاً ''دو سے پریاں کہ سکھیں اس کی تھیں'' (ص ۲۸) یا ''باغبان نے کہا تین سے درم'' (ص ۲۷۵) ۔ ''سے'' سو (۱۰۰) کے معنی میں کھڑی بولی کے علاقے سہارنپور ، مظفر نگر اور انبالہ میں آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں بھی اسی طرح ملتا ہے : ع کہ اک دن دوشالے دیے سات سے

''کربل کتھا'' میں ''نہ'' کا استعمال طرح طرح سے ہوا ہے ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

''ایک دل نہ سو دل سے'' (ص ۸۲)

''جیسے حال آلکہ اپنی مراد کوں نہ نہ پہنچے'' (ص ۸۳)

''اے یارو نہ جانیو کہ میں مرگ سے ڈرتا ہوں نہ نہ بلکہ بیش آرزومند مرگ کا تھا ۔'' (ص ۸۴)

"شہزادوں نے عرض کی یا امیر کیوں زیادہ تناول نہ فرمائے۔"
(ص ۸۳)
"ہیں چاہتا ہوں کہ جوں حکم حق تعالیٰ پہونچے آلودہ نہ رہوں۔"
(ص ۸۳)
"اے عمر آج لوہ اپنے گھوڑے کوں پانی پلایا یا نہ" (ص ۱۵۳)

کربل کتھا کی زبان میں کوئی ایسی الگ لسانی خصوصیت نہیں ہے جو اس دور کی زبان میں عام و مروج نہ ہو۔ یہ ساری خصوصیات چونکہ اس دور کی شاعری میں ہم دکھا چکے ہیں اس لیے ہم نے کربل کتھا کا تفصیلی لسانی تجزیہ نہیں کیا۔ وہ خصوصیات جو کربل کتھا کی زبان میں بتائی جاتی ہیں انہیں اس دور کی زبان میں دکھا کر ہم نے یہ ضرور واضح کر دیا ہے کہ یہ زبان نہ دکنی ہے، نہ ہریانی بلکہ خالص اردو زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے جذب ہونے سے پہلے الگ الگ نظر آ رہے ہیں۔ یہاں دکنی، پنجابی اور ہریانی بھی ویسے ہی آزادی سے گلے مل رہی ہیں جیسے برجی اور کھڑی۔ فارسی عربی لہجے اور اسلوب بھی اردو لہجے اور اسلوب کے ساتھ نظر آ رہے ہیں اور یہ سب اثرات اردو جملے کی ساخت و مزاج پر اثر انداز ہوکر ایک ایسے بچے کو جنم دے رہے ہیں جس کی شکل و صورت میں سارے خاندانوں کی شباہتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کربل کتھا کی نثر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان شاعری سے نثر کی زبان تک پہنچ گئی ہے۔ وہ ترقی کی ایک منزل طے کر چکی ہے اور اب مستقبل کے دروازے اس پر کھلے ہیں، اسی لیے آئندہ پچاس سال میں زبان اتنی تیزی سے بدلی کہ ایک نسل اور دوسری نسل کے معیارِ زبان میں اتنا نمایاں فرق آ گیا کہ شاہ حاتم کو اپنے 'دیوان قدیم' کو جدید محاورۂ زبان کے مطابق بدلنا پڑا اور زبان کے اس نئے معیار کی اپنے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں وضاحت کرنا پڑی۔ کربل کتھا اردو نثر کے ارتقا کی ایک بنیادی کڑی اور اپنے دور کی نمائندہ زبان کی ممتاز تصنیف ہے جس نے اردو نثر کو مختصر عرصے میں ایک لمبی مسافت طے کرادی۔

شاہ معین الدین حسین علی (م ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع)[۱۴۵] نے اسی دور میں تصوف کے ایک فارسی رسالے "جامِ جہاں نما" کا اُردو نثر میں توضیحی ترجمہ "فتوح المعین" کے نام سے کیا۔ معین الدین حسین علی قلندری شہودی چشتی، شاہ تراب گنج الاسرار کے بھتیجے اور اپنے وقت کے ایک ممتاز صوفی تھے۔ "فتوح المعین" اُردو نثر میں ہے لیکن اس کا دیباچہ فارسی میں ہے جس میں

انھوں نے لکھا ہے کہ رجب المرجب ۱۱۷۴ھ کی چودھویں تاریخ کو (۲۰ فروری ۱۷۶۱ع) وہ درگاہ پنجہ مبارک حیدر آباد میں بیٹھے تھے کہ ان کے بیٹے نے کہا کہ ''کتاب جام جہاں نما کے الفاظ کا مطلب واضح طور پر سمجھ میں نہیں آتا اور اہل ہند کے اصطلاحات بھی معلوم نہیں ہوتے۔ امید ہے کہ ہندوستانی زبان میں ایک رسالہ مرتب فرمائیں۔''[18] شاہ معین الدین نے بیٹے کی فرمایش پر ''جام جہاں نما'' کا ہندوستانی زبان (اُردو) میں آزاد ترجمہ کیا اور اس میں اُردو اصطلاحات تصوف استعمال کیں جس سے اُردو نثر کی یہ صورت پیدا ہوئی:

''فکر کرو اللہ کی صفات میں اور فکر نا کرو اللہ کی ذات میں یعنی اے عزیز مرتبہ احدیت کہ ذات الذات کا مرتبہ ہے وہاں دریافت کا فکر کرنا کفر ہے۔ آیہ کلام اللہ ''ھدیً للمتقین الذین یومنون بالغیب'' یعنی ہدایت کرتا ہے حق سبحانہ تعالیٰ اوس متقیوں کو کہ جو کوئی ایمان لائے ہیں غیب کے اوپر۔ اے عزیز احدیت کی بہوت اصطلاح ہیں۔ احدیت کے مرتبہ میں حمد اور نعت کے اشارات ازل الازال یعنی ابتدا کا ابتدا یعنی ابتدا کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت وحدیت سے بھی آگے ہے، لا تعین یعنی احدیت کے مرتبہ میں کچھ مقرر نہیں کیا جاتا ہے کہ احدیت . . . مقرر ہے۔ احدیت وہ ہے کہ تمام اشارات حیسی اور عقلی اور وہمی سوں پاک ہے اور تمام اشارات وہاں نیست ہیں۔ وہ اپنی ذات قدیم قدیم سوں قائم ہے اور احدیت ہے اور تمام اشارات صفاتی وہاں نیست ہوتے ہیں اور وہ نیستی و ہستی کے اشارات سوں پاک ذات مطلق یعنی وہ ہستی اللہ کی جو ہستی کی قید سے بے قید ہے اور حمد و نعت کے مرتبہ اور صفات کے مرتبہ سے بے قید ہے۔ غیب الھویت یعنی ہویت وحدت ہے اور احدیت کے مرتبہ میں وحدت کم ہے۔ غیب الغیب یعنی غیب کا مرتبہ تو وحدت ہے اور غیب کا مرتبہ ہی احدیت کے مرتبہ میں غیب ہے یعنی اے عزیز اول سے اول کا مرتبہ احدیت ہے کہ اوسے ذات الٰہی کہتے ہیں۔ اوس مرتبہ میں حق تعالیٰ کو اپنے ''منی پنے'' پر توجہ نہیں ہے اور اپنی کوئی صفات پر متوجہ نہیں۔ سو اوسے احدیت کہتے ہیں یعنی احد کہے تو ایک کا ایک یعنی ایک پنے کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت کے غیب میں یہ وحدت کا ایک پنا بھی کم ہے اس واسطے احدیت کو ایک ہی نہ کہا جائے یعنی اگر احد کو ایک بولے تو ایک پنے کا قید اور اشارت ہوئے اور احدیت

اپنے مرتبہ میں بے قید ہے تو اوسے ایک ہی نہ کہا جانے کہ ایک پنے کا اشارت وحدت کی طرف بولنا درست ہے اور احدیت کو ایک ہے نا بولنا کہ قید ہوتا ہے اور احدیت تو بے قید ہے۔"[۱۹]

اس نثر میں سمجھانے کا انداز ہے۔ "اے عزیز" سے مخاطب کے ذہن میں موجود ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا اثر نثر کے لہجے پر پڑا ہے۔ اس نثری رسالے میں چونکہ فلسفۂ تصوف کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے صوفیانہ اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ "فتح المعین" کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لکھنے والے کو چونکہ اپنے موضوع پر قدرت ہے اس لیے مشکل بات کو کھول کر آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر بھی قدرت حاصل ہے۔ "یعنی" کا استعمال کئی بار ہوا ہے لیکن یہ وضاحت کو اور واضح کرنے کی صورت ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کی ساخت میں ایک باقاعدگی ہے۔ فارسی اسلوب کا اثر جملے کی ساخت پر نہیں ہے اور مبتدا و خبر، فاعل و فعل کا رشتہ براہِ راست قائم ہے۔ صفات و اسمائے صفات کا استعمال بھی کم ہے۔ عبارت میں نہ رنگینی ہے اور نہ حاشیہ آرائی۔ نثر لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات اس طور پر کہہ دی جائے کہ دوسرا اسے سمجھ لے۔ اس نثر میں متانت اور گہری سنجیدگی موجود ہے۔ اس نثر میں، دکن میں لکھے جانے کے باوجود، دکنی اثرات نہیں ہیں اور جو بظاہر نظر آتے ہیں وہ شمال کی زبان میں بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے "فتح المعین" اُردو نثر کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں مشکل و دقیق موضوع کو آسان زبان میں بیان کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔

اس دور میں قرآنِ پاک کی مختلف سورتوں کے ترجمے ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی اُردو میں لکھی گئیں لیکن ان میں سب سے اہم شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی کی "پارۂ عم" کی اُردو تفسیر ہے۔ پارۂ عم قرآنِ پاک کا تیسواں پارہ ہے جو زیادہ تر چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے۔ یہ تفسیر، جیسا کہ شاہ مراد اللہ نے خاتمۂ کتاب میں لکھا ہے، "چوبیسویں تاریخ محرم مہینے کی جمعہ کے دن تمام ہو چکی۔ حضرت پیغمبر صاحب صلی اللہ علیہ و سلم کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر چوراسی برس گزر چکے تھے، پچاسی شروع ہوا تھا۔"[۲۰] یہ تفسیر "تفسیر مرادیہ" کے نام سے کلکتہ، بمبئی، کانپور، لاہور سے کئی بار چھپ چکی ہے۔ اس کا تاریخی نام "خدائی نعمت" ہے جس سے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء نکلتے ہیں۔ اکثر مطبوعہ نسخوں میں اس کا نام "خدا

کی لعنت'' لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔ تفسیر مرادیہ سے پہلے کوئی ایسی مفصل اُردو تفسیر نہیں لکھی گئی تھی اس لیے اسے قرآن مجید کی پہلی اُردو تفسیر کہنا چاہیے ۔

''شاہ مراداللہ انصاری سنبھلی قادری نقشبندی حنفی''[21] سنبھل ضلع مرادآباد کے محلے میاں سرائے کے رہنے والے تھے ۔[22] یہ وہی خاندان تھا جس کے ایک فرد امین الدولہ انصاری جہاندار شاہ، فرخ سیر اور محمد شاہ کے دور کے امیر تھے ۔ شاہ مراد اللہ اپنے علم و فضل کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اپنے وعظوں اور درس کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے ۔ ''تفسیر مرادیہ'' (۱۱۸۵ھ/۲-۱۷۷۱ع) شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے تراجم قرآن و تفاسیر سے برسوں پہلے لکھی گئی جس میں روزمرہ کی عام زبان میں قرآن کے مطالب بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کے مخاطب عوام ہیں اسی لیے اس میں اس دور کی عام زبان محفوظ ہو گئی ہے ۔ دیباچے میں شاہ مراد اللہ نے اس تفسیر کو لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''لاکھوں کروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں تھے'' اور اسی لیے :

> ''جن لوگوں نے متن قرآن پڑھا تھا . . . اون کو قرآن کی آیتوں کی تفسیر ہندی زبان میں معنی سناؤتا تھا ۔ سننے والے مرد بیبیاں بہت اخلاص سے شوق سے سنتے تھے . . . اس حال میں بعضے اخلاص مندوں نے کہا جو ہم کو بھی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی، سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی . . . اوس وقت اللہ تعالیٰ نے اون کے سچے شوق اور اخلاص کی برکت میں اس عاجز بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے نکلتی ہے اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر، لکھ کر ان کو پڑھا دیجیے تو دین کے علوم کی باتیں اون کے اوپر خوب طرح سے معلوم ہو جاویں، یاد رہیں، کام آویں . . . اچھے عمل کرنے کا شوق بڑھ جاوے . . .''[23]

شاہ مراد اللہ کو اس بات کا احساس تھا کہ جب تک قرآن کو سمجھانے کا کام عام مروجہ زبان میں نہیں ہوگا، دین کی ترقی اور فرد و معاشرہ کی فلاح ممکن نہیں ۔ ان کا ارادہ تھا کہ پارۂ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد وہ اور سیپاروں کی

بھی تفسیر لکھیں ۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

''عربی کے پیچھے فارسی زبان والوں نے اپنے لوگوں کے واسطے ، جو فارسی زبان جانتے تھے ، ہزاروں کتابیں دین کے علم میں ، قرآن حدیث کی بہت تفسیریں شرحیں لکھ ڈالیں اور سب علم فارسی زبان میں لائے ڈالے ۔ بے شمار کتابیں لکھ گئیں ۔ کنھیں بزرگ نیں کسی عالم فاضل نیں ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی ۔ قرآن مجید کی تفسیر پیغمبر صلی اللہ علیہ و سلم کی حدیث کی شرح نہ کریں ۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم سیں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی ۔ سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا ۔ وہی پاک پروردگار اپنی مہربانی سیں اس بیان کو صاف عبارت میں تمامی کو پہچانے دینے والا ہے ، قبولیت بخشنے والا ہے ۔ اور دل میں یہ نیت ہے جو اس تفسیر سے اس سیپارے کی فراغت کر چکے اس کے پیچھے فرصت فراغت پاوے اور وہ پاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سیپاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت پاوے ، اللہ تعالیٰ چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ و آلہ و سلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے ۔''[۲۳]

ان اقتباسات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ مراد اللہ کا مقصد علم دین کو ''صاف عبارت'' میں لکھ کر عام آدمی تک پہچانا تھا ۔ اسی لیے انھوں نے وہ زبان استعمال کی ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جو سوائے چند الفاظ اور ان کے مخصوص تلفظ و املا کے آج بھی گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی ہے اور اسی وجہ سے یہ تفسیر اتنی مقبول ہوئی کہ برعظیم کے مختلف شہروں سے کئی بار شائع ہوئی ۔ ''تفسیرِ مرادیہ'' پڑھ کر اس دور کی عام زبان کے خد و خال ، اس کی ساخت اور اس کے کئی لہجے سامنے آتے ہیں ۔ اس کتاب میں اُردو کے جتنے الفاظ استعمال میں آئے ہیں اتنی تعداد میں اس سے پہلے شمال کی کسی اور تصنف میں استعمال نہیں ہوئے ۔ ''تفسیرِ مرادیہ'' میں انداز خطیبانہ ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص عقیدت مندوں کے درمیان بیٹھا ان سے خطاب کر رہا ہے اور اپنی بات اور علمِ دین کے نکات ان کی زبان میں صفائی کے ساتھ بیان کر رہا ہے ۔ اسی لیے صفائی ، سلاست اور روانی ''تفسیرِ مرادیہ'' کے اسلوبِ نثر کی بنیادی خصوصیت ہے ۔ اس کی نثر میں تقریر کا لہجہ و انداز ہے اور اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط و مسلسل

ہیں ۔ یہاں طویل جملوں کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نہیں ہے ، بلکہ طویل جملے میں بھی سننے یا پڑھنے والے کو ، فاعل اور فعل کے فاصلے کے باوجود ، تسلسل و ربط کا احساس رہتا ہے ۔ اس میں نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ و تراکیب ہیں اور نہ استعارات سے پیدا ہونے والی شاعرانہ رنگینی ہے ۔ یہ ایک ایسی نثر ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات سننے والے تک دل نشیں انداز میں پہنچا دی جائے ۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب اُردو نثر کا فطری ، بنیادی اسلوب ہے ۔ اس اسلوب میں واعظ کا لہجہ ، علم کا وقار اور مقصد کی گرمی شامل ہے ۔ اسی لیے شاہ مراد اللہ اپنی بات کو طرح طرح سے مختلف لفظوں میں دہرا کر بیان کرتے ہیں تاکہ اثر و وضاحت کے ساتھ بات دوسروں تک پہنچ جائے ۔ یہ اسلوبِ بیان یکساں طور پر ساری کتاب میں ملتا ہے ۔ یہ چند مثالیں دیکھیے :

''تب حکم فرمایا کہ تم خلق کو ہدایت کرو ، گمراہوں کو راہ بتاؤ ، جاہلوں کو عالم کرو اور ناخبرداروں کو خبردار کرو ، غافلوں کو ہوشیار کرو ، سوتوں کو جگاؤ ، اندھوں کو سیدھی راہ بتاؤ ۔'' (دیباچہ : ص ۴)ف

''اسی طرح سے وے احمق نادان سب اپنی اپنی نادانی کے سبب ایسی ایسی باتیں آپس میں کہتے تھے ، اختلاف کرتے تھے ، کچھ کا کچھ بکتے تھے ۔'' (ص ۸)ف

''اس واسطے اللہ تعالیٰ نے جوڑا جوڑا طرح بہ طرح خوب صورت بد صورت قوی ضعیف زورآور ناتوان بھاری ہلکے موٹے دبلے غنی فقیر پیدا کیے بنائے ۔'' (ص ۱۰)ف

اس تصنیف میں سمجھانے کا عمل چونکہ لکھنے والے کے پیشِ نظر ہے اسی لیے اس میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے ۔ اس میں عبارت آرائی نہیں ہے لیکن ایسی دلکشی ضرور ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اسے دلچسپی سے سن یا پڑھ سکے ۔ بات کو تفصیل سے کھول کر بیان کرنے کا عمل اس اسلوب کا حصہ ہے ۔ یہ اسلوب آج بھی خطیبوں ، مبلغوں اور واعظوں کی تقریروں اور تحریروں

ف۔ دیباچے کے اقتباسات ''تفسیرِ مرادیہ'' مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور سے دیے گئے ہیں اور باقی اقتباسات تفسیرِ مرادیہ ، مطبوعہ مطبع مہاانندی کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ع سے دیے گئے ہیں ۔

میں نظر آتا ہے۔ اس میں روزمرہ کی وہ زبان استعمال ہوئی ہے جو گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی اور جو اس سے پہلے اس طور پر استعمال میں نہیں آئی تھی۔ اسی زندہ زبان نے دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود اس تفسیر کو نہ صرف زندہ رکھا ہے بلکہ اُردو نثر کی تاریخ کا حصہ بنا دیا ہے۔

''تفسیرِ مرادیہ'' چونکہ قرآن کے تیسویں پارے کی تفسیر ہے، جو چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے اور جن کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے، اس لیے اس کے اسلوب میں بھی تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ شاہ مراد اللہ نے کہیں روایت بیان کی ہے، کہیں کسی پیغمبر کی داستان سنائی ہے، کہیں دوزخ جنت کا بیان ہے، کہیں ابابیل اور ہاتھیوں کی فوج کا ذکر ہے، کہیں زمانے کا، کہیں لوح و قلم کا، کہیں علم کا اور کہیں اچھے برے اعمال کا ذکر ہے۔ اسی لیے ''تفسیرِ مرادیہ'' میں اظہارِ بیان کی اکتا دینے والی یکسانیت پیدا نہیں ہوتی اور اندازِ بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوع کا اثر پیدا کرتا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والے اس تنوع کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو اقتباسات پڑھیے:

''ان وقتوں میں یمن کے ملک میں وہ بادشاہ، جس کا زولواس نام تھا، بادشاہی کرتا تھا۔ اس کا ایک وزیر تھا، کاہن تھا، ساحر جادوگر تھا۔ جادو کے بہت طرح طرح کے عمل جانتا تھا۔ اس بادشاہ کے ملک کا کاروبار اسی کے ہاتھ میں تھا۔ بادشاہ بغیر اس کے حکم کے کچھ کر نہ سکتا تھا۔ سب لوگ اسی کے تابع تھے۔ اس کا حکم تمام ملک میں اس کے جاری تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا ایک دن بادشاہ سے کہا میں بوڑھا ہوا ہوں۔ ضعیفی سستی میرے حواس میں، قوتوں میں بہت آئی ہے۔ دیکھنے میں، سننے میں تفاوت ہوا ہے۔ صلاح مصلحت یہ ہے جو اپنے لوگوں میں سے ایک کوئی آدمی تجویز کر کر میرے حوالے کرو۔ جوان ہووے، اصل ہووے، عقل فہم خوب رکھتا ہووے۔ . .''
(ص ۱۳۱)

اسے پڑھ کر اب یہ اقتباس پڑھیے جس میں دوزخ کا بیان ہے:

''دوزخ کو ہزار برس عذاب کے فرشتوں نے دہکایا۔ تمام سرخ ہوگئی۔ پھر ہزار برس دہکایا جلایا، زرد ہوگئی۔ پھر ہزار برس میں دھونکایا دہکایا، سیاہ کالی ہو گئی۔ پھر ہمیشہ دہکاتے ہیں۔ رات دن کالی ہوتی

جاتی ہے - ایسی بلا آگ میں پڑیں گے ، جلیں گے ، گلیں گے -"
(ص ۱۶۴)

ان دونوں اقتباسات میں بنیادی اسلوب ایک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا کی سطح پر لہجے میں ایک ایسی تبدیلی آ جاتی ہے کہ پہلے میں افسانوی رنگ در آتا ہے اور دوسرے میں دوزخ کی ڈراؤنی تصویر خوف کا اثر پیدا کر دیتی ہے اور نثر نگار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے - یہی تنوع اس تفسیر کی نثر کو اہم بنا دیتا ہے - اس رنگ کی سادہ نثر اب تک نہیں لکھی گئی تھی جس میں صفائیِ بیان کے ساتھ خطیبانہ چاشنی موجود ہے - اس میں سجانے بنانے سنوارنے کا کوئی مصنوعی عمل نہیں ہے - نہ استعارے ہیں ، نہ قافیہ و وزن کا التزام ہے لیکن اس کے باوجود اس میں اثر انگیزی موجود ہے - یہاں اسلوب پر نہیں بلکہ بات اور مقصد پر زور ہے ، جو نثر کا جدید تصور ہے - اس نثر میں بہتے دریا کی سی روانی بھی ہے - جملے مختصر بھی ہیں اور طویل بھی لیکن طویل جملے میں بھی ، فعل تک پہنچ کر فاعل کو تلاش نہیں کرنا پڑتا بلکہ طویل جملہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے مفہوم کو ساتھ لے کر بڑھتا ہے - یہاں جملہ اس لیے طویل ہے کہ بات کو ایک سانس میں پھیلا کر بیان کیا جا رہا ہے تاکہ وہ پوری طرح دل نشیں ہو جائے - پوری کتاب کا موضوع مذہبی ہے لیکن اس میں فارسی و عربی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام فہم ہیں - فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے - اضافت کا استعمال بھی خال خال ہے - اسی لیے ''تفسیرِ مرادیہ'' اس دور میں خالص اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے - شاہ مراد اللہ کے ذہن میں نثر کے وہی اُصول ہیں جنھیں آئندہ دور میں سرسید نے اپنایا - شاہ مراد اللہ اسی اسلوب کے پیش رو ہیں - یہ بات ذہن نشیں رہے کہ فورٹ ولیم کالج کی پیدائش میں ابھی پندرہ سال کا عرصہ باقی ہے -

شاہ مراد اللہ کے ہاں سیں (سے) نیں (نے) کنھیں (کسی) وے (وہ) استعمال ہوئے ہیں - مصادر میں آونا ، جاونا ، پاونا ، سمجھاونا ، فرماونا ، سناؤنا اور ان کی مختلف صورتیں استعمال ہوئی ہیں - کہیں علامت فاعل ''نے'' ترک کر دیا گیا ہے کہیں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے - اسی طرح پھتر (پتھر) اندھیاری (اندھیری) بدبوئی (بدبو) خوشبوئی (خوشبو) کمل (کمبل) دہیز (جہیز) پہچھان (پہچان) بغلی (بغل) ہالنے ہارا ، روزی دینے ہارا وغیرہ استعمال کیے ہیں - یہ سب الفاظ اس دور کی عام زبان کا حصہ تھے اور ان کی مثالیں ہم آبرو ، میر ، سودا ، قائم کے مطالعے میں دیکھ آئے ہیں - شاہ مراد اللہ کی زبان اور اس دور

کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے ۔ شاہ مراد اللہ نے محمد تقی میر کی طرح الفاظ اسی طرح استعمال کیے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ مثلاً :

> ''حضرت ہود نے مومنوں کو لے کر ایک طرف جُدی جگہ میں لے گئے اور سب کو ایک جگہ بیٹھال کر تمام کے گردا گرد آس پاس ایک خط کر دیا ۔'' (ص ۱۷۵)

اس میں جُدی ، بیٹھال کر ، گردا گرد ، خط کر دیا وہ الفاظ ہیں جو عام زبان میں استعمال ہوتے تھے اور آج بھی ہوتے ہیں ۔ بیٹھال دو ، لٹال دو آج بھی ہم بولتے ہیں اور لکھتے وقت بٹھا دو ، لٹا دو ، لکھتے ہیں ۔ ایک جگہ شاہ مراد اللہ نے ''گاڑی گئی لڑکی'' ، بجائے ''گاڑی ہوئی لڑکی'' ، استعمال کیا ہے ۔ ''گئی'' کا اس طور پر استعمال گزشتہ پندرہ سال سے اُردو نثر میں بڑھتا جا رہا ہے اور اکثر اخباروں ، رسالوں میں ''اس موقع پر لی گئی تصویر'' یا ''بنائی گئی فلم'' یا ''مندرجہ بالا کاغذات درج کی گئی ہدایات کے مطابق روانہ نہ کرنے کی صورت میں . . .'' قسم کے جملے نظر آتے ہیں ۔ شاہ مراد اللہ کے اس استعمال سے معلوم ہوا کہ ''گئی'' کا یہ استعمال اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھا ۔

شاہ محمد رفیع الدین (۱۱۶۳ — ۱۲۳۳ھ/۱۷۵۰ — ۱۸۱۸ع)[۲۵] جن کا پورا نام رفیع الدین عبدالوہاب[۲۶] تھا ، شاہ ولی اللہ کے چار بیٹوں میں سے تیسرے بیٹے تھے اور شاہ عبدالعزیز (م ۷ شوال ۱۲۳۹ھ/۹ جون ۱۸۲۴ع) اور شاہ عبدالقادر کی طرح ان جید علما میں شمار ہوتے تھے جنھوں نے نہ صرف اپنے والد کا نام روشن کیا بلکہ ان کی دینی تحریک اور علمی روایت کو بھی آگے بڑھایا ۔ شاہ رفیع الدین دہلی میں پیدا ہوئے ۔ یہیں پلے بڑھے ۔ تحصیلِ علوم اپنے والد شاہ ولی اللہ سے اور تکمیل اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز سے کی ۔ جب کبر سنی اور ضعفِ مزاج کی وجہ سے شاہ عبدالعزیز درس و تدریس کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے تو ان کا درس بھی شاہ رفیع الدین دینے لگے ۔ انھیں منقولات و معقولات دونوں پر یکساں قدرت حاصل تھی اور ریاضیات میں تو انھیں موجد کا درجہ حاصل تھا ۔[۲۷] سرسید نے لکھا ہے کہ ''ہر فن کے ساتھ اس طرح کی مناسبت تھی کہ ایک وقت میں فنون متباینہ اور علومِ مختلفہ درس فرماتے تھے ۔ جب ایک کی تعلیم سے دوسرے کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوتے حضارِ خدمت کو یہ معلوم ہوتا تھا کہ گویا اسی فن میں جامۂ یکتائی ان کے قامتِ استعداد پر قطع ہوا ہے ۔''[۲۸] عربی و فارسی پر پورا عبور حاصل تھا ۔ عربی میں کئی قصائد کے علاوہ اُردو ، عربی و فارسی میں کم و بیش بیس کتابیں ان سے یادگار ہیں ۔ علم اور تقویٰ دونوں کے اعتبار

سے ان کا درجہ بلند ہے ۔ پاک باطن ، آزاد طبع اور صاف گو السان تھے ۔[۲۹]
برعظیم میں ان کی عام شہرت استاد ، عالم اور مصنف کی حیثیت سے آج تک
ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے ۔ اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں ان کی اصل
شہرت قرآنِ پاک کے اس پہلے اُردو ترجمے کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس
صدی کے آخر میں کیا ۔ ترجمۂ قرآن کے علاوہ اُردو میں ان کی ایک اور تصنیف
"تفسیرِ رفیعی" ہے لیکن اُردو ترجمہ و تفسیر انھوں نے اپنے قلم سے نہیں بلکہ
بول کر لکھوائے ۔ ان کے ایک شاگرد سید نجف علی خاں نے قرآنِ مجید
تحت لفظی ان سے پڑھا ۔ جو کچھ شاہ رفیع الدین پڑھاتے رہے وہ لکھتے رہے اور
جب مکمل ہو گیا تو اصلاح کے لیے پیش کر دیا ۔ یہی صورت "تفسیرِ رفیعی"
کے ساتھ ہوئی جس کی تفصیل نجف علی خاں کے بیٹے میر عبدالرزاق نے
"تفسیرِ رفیعی" کے دیباچے میں ان الفاظ میں دی ہے :

"کہتا ہے خاکسار میر عبدالرزاق بن سید نجف علی خاں المعروف بہ
فوجدار خاں غفراللہ لہ ، ولوالدیہ کہ والد بزرگوار میرے نے بخدمت
جناب عالم با عمل و فاضلِ بے بدل ، واقفِ علوم معقول و منقول
خلاصۂ علمائے متاخرین مولوی رفیع الدین رحمۃ اللہ علیہ کی عرض کیا
تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ ترجمہ کلام اللہ تحتِ لفظی آپ سے پڑھ کر
زبان اردو میں لکھوں ۔ پھر اوس کو آپ ملاحظہ فرما کر اصلاح دے
کر درست فرما دیا کریں ۔ چنانچہ آپ نے قبول فرمایا اور تمام کلام اللہ
اسی طرح سے مرتب ہوا اور رواج پایا ہے ۔ اوسی صورت سے تفسیر
سورۂ بقر کی بطور فائدوں کے تمام و کمال مفصل و مشرح لکھی تھی اور
موسوم بہ "تفسیرِ رفیعی" کیا ، اس واسطے کہ نام مبارک اون کا بھی
رفیع الدین ہے ۔"[۳۰]

"تفسیرِ رفیعی" شاہ رفیع الدین کی وہ اُردو تفسیر ہے جس کا ذکر بہت
کم ہوا ہے ۔ اس میں سورۂ بقر کی تفسیر بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی
ہے ۔ اس کا طرزِ بیان خطیبانہ ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ساری تفسیر میں یہ انداز
اختیار کیا ہے کہ پہلے ایک آیت کا ترجمہ دیتے ہیں جو لفظی کے بجائے وضاحتی
ہوتا ہے اور پھر اس آیت کے مطالب و معانی کی تشریح کرتے ہیں ۔ مثلاً :

ترجمہ : "جس نے کیا واسطے تمھارے زمین کو بچھونا اور آسمان کو
چھت اور اتارا آسمان سے پانی ۔ پس نکالا ساتھ اس کے پھلوں سے
رزق واسطے تمھارے ۔ پس مت مقرر کرو واسطے اللہ کے شریک

اور تم جانتے ہو ۔''

تفسیر : جن لوگوں پر خطاب تھا تین طرح کے تھے ۔ ظاہر اور باطن سے
ماننے والے وہ مومن تھے اور ظاہر و باطن سے انکار کرنے والے
وہ کافر تھے اور ظاہر سے اقرار کرنے والے اور باطن سے انکار کرنے
والے وہ منافق تھے ۔ جب تینوں کا احوال بیان کیا سب لوگوں
کو حکم کیا میری بندگی کرو اور میرے کلام میں شک نہ
لاؤ اور جو یہ نہ کرو گے تو آگ کا عذاب کروں گا اور جو
مانو گے تو بہشت دوں گا ۔ کہتے ہیں کہ ایک دوسرے کا جو
حکم مانتا ہے تین واسطے ہوتا ہے ۔ یا واسطے پہلے احسان کے یا
واسطے سکونت کے یا واسطے معاش کے ۔ اوسی کے عمل میں
حق تعالیٰ نے بتلا دیا کہ تینوں کام تم کو مجھ سے ہیں ۔''۳۱

شاہ رفیع الدین کی نثر اور اس کے طرز بیان میں زور ہے ۔ وہ اپنی بات ، شاہ مراد اللہ کے برخلاف ، اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں ۔ ان کی نثر میں بھی عبارت آرائی اور رنگینی نہیں ہے ۔ دونوں کے اسالیب سادہ ، رواں ، عام بول چال کی زبان میں اور خطیبانہ ہیں لیکن شاہ رفیع الدین کے اظہار بیان کی ذہنی سطح شاہ مراد اللہ سے بلند ہے ۔ ان دونوں تفسیروں کو پڑھ کر دو ذہنوں کے علم اور انداز فکر کا فرق سامنے آتا ہے اور اسی سے ان دونوں کے اسالیب کا فرق پیدا ہوتا ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے بیان میں گہرائی نہیں ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں سادگی اور روزمرہ کی زبان کے استعمال کے باوجود تہ داری اور معنویت ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس سے ایک مختلف اقتباس دیکھیے :

''حق تعالیٰ نے حضرت آدم کو مکے کے پاس نعمان ایک میدان ہے
اوس میں پیدا کیا اور کئی دن زمین پر رکھا اور رزق بہشت سے بھیجا ۔
یہ ہر جانوروں میں جوڑی دیکھتے تھے اور آپ تنہائی سے گھبراتے تھے ۔
ایک بار جو سوئے ، دیکھا کہ ایک عورت میری قسم کی میرے پاس
بیٹھی ہے ۔ بہت خوش ہوئے ۔ جب آنکھ کھلی کچھ نہ پایا ۔ وحشت
ان کو زیادہ ہوئی ۔ حق تعالیٰ نے جبرئیل کو بھیجا اور اونھوں نے
اون کی بائیں پسلی کے نیچے چاک کیا اور اوس میں سے حضرت حوا
کو ، کہ حق تعالیٰ کی قدرت سے پیدا ہو گئی تھیں ، نکال کر اون کے
پاس بٹھا دیا اور حق تعالیٰ نے حضرت حوا کا نکاح حضرت آدم سے
باندھ دیا ۔ پھر فرشتوں کو حکم کیا کہ ایک تخت پر دونوں کو بٹھا

کر بہشت میں جا اوتاریں ۔ جب بہشت میں گئے، حق تعالیٰ نے مالک بہشت کا کیا تاکہ وہاں کے سے کارخانے دیکھ کر ویسے ہی زمین میں بناویں اور ویسی خوبی کی نعمتیں کھانے میں اور پہننے میں تیار کریں اور کتنی مدت غذا بے فضلہ اور بے محنت کھا کر قوت پکڑیں ۔ لیکن جب اون کو بول اور براز کی حاجت نہ تھی ، ان اعضا کی کچھ خبر نہ تھی لیکن آزمائش کے واسطے ایک درخت کے کھانے سے منع کر دیا اور حکمت رکھی کہ یہ زمین میں گنہ گار ہو کر اوتریں تو بندگی میں اور ڈر میں رہیں ، نہ یہ کہ بسبب عزت خلافت کے دعوا خدائی کا کریں ۔''۳۲

شاہ رفیع الدین کی نثر میں بھی حسب ضرورت چھوٹے اور بڑے جملے ساتھ ساتھ آتے ہیں لیکن ان میں خطیبانہ انداز کے باوجود وہ تکرار بیان نہیں ہے جو شاہ مراد اللہ کی نثر میں ملتی ہے ۔ فارسی عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں ۔ اس نثر میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب میں زیادہ باقاعدگی ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ہاں زبان کی عوامی سطح ، عوامی لہجہ اور عوامی تلفّظ موجود ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، عام الفاظ اور سادگی کے باوجود ، ایک ایسی سطح ہے جو عوام و خواص دونوں کے ہاں یکساں ہے ، اسی لیے شاہ رفیع الدین کے بیان میں زیادہ رچاوٹ ہے ۔ اسلوب بیان کا یہ وہی ڈھنگ ہے جو آج تک خطیبوں کے ہاں اسی انداز میں مروج ہے ۔ شاہ رفیع الدین کی نثر میں محاورے بھی ہیں اور روزمرہ بھی ۔ وضاحت کے لیے وہ تشبیہیں بھی استعمال کرتے ہیں ۔ ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جنھیں عوام بولتے تھے لیکن اظہار کی متانت اور فکر کی رچاوٹ کی وجہ سے ان الفاظ میں عامیانہ پن باقی نہیں رہتا ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن کے گہرے مطالب کو عام بول چال کی زبان میں بیان کرکے اُردو نثر کو نہ صرف وقار بخشا بلکہ مذہبی و علمی افکار کو بیان کرنے کی روایت کو بھی آگے بڑھایا ، لیکن ان کے ترجمۂ قرآن کی نوعیت اس سے مختلف ہے ۔ اس ترجمے کی ماہیت کو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ساتھ ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے ۔

شاہ رفیع الدین ، شاہ عبدالقادر سے عمر میں پانچ سال بڑے تھے اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ قرآن مجید کا ترجمہ پہلے شاہ رفیع الدین نے کیا ہوگا ۔ ایک دلیل اس سلسلے میں یہ بھی دی جاتی ہے کہ شاہ رفیع الدین نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں اپنے والد کے فارسی ترجمۂ قرآن کا ذکر تو کیا ہے لیکن شاہ

عبدالقادر کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ اگر شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ان سے پہلے ہو چکا ہوتا تو شاہ رفیع الدین اس کا ذکر اپنے دیباچے میں ضرور کرتے ۔ لیکن یہی صورت شاہ عبدالقادر کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں شاہ ولی اللہ کے فارسی ترجمے کا تو ذکر کیا ہے لیکن کہیں شاہ رفیع الدین کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ البتہ اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ رفیع الدین کے تحت لفظی ترجمے کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے ایسا ترجمہ کرنا چاہیے جس سے معنیِ قرآن آسان ہو جائیں ۔

''اب کئی باتیں معلوم رکھیے ۔ اول یہ کہ اس جگہ ترجمہ لفظ بلفظ ضرور نہیں کیونکہ ترکیب ہندی ترکیب عربی سے بہت بعید ہے ۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں ۔ دوسرے یہ کہ اس میں زبان ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف ، تا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو[۳۲] ۔''

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ چونکہ لفظ بہ لفظ ہے اور اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے شاہ عبدالقادر نے ، بڑے بھائی شاہ رفیع الدین کا نام لیے بغیر ، اسی ترجمے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ رفیع الدین کا ترجمہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مقدم ہے اور چونکہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ۱۲۰۵ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا اس لیے شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اس سے چند سال پہلے ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۵ع یا اس سے کچھ پہلے مکمل ہوا ہوگا ۔

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ ، جسے انھوں نے سید نجف علی خاں کو لکھوایا تھا ، لفظی ترجمہ ہے جس میں متنِ قرآن کی انتہائی پابندی کی گئی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ہر لفظ کے نیچے اُردو کا مناسب ترین لفظ لکھ دیا ہے اور وضاحت کے لیے الفاظ بڑھانے یا ترجمے کو با محاورہ بنانے کی بالکل کوشش نہیں کی ۔ وہ قرآن کے متن سے ذرہ بھر ادھر سے اُدھر نہیں ہوئے اسی لیے اس ترجمے میں مربوط جملوں کی تلاش بے معنی ہے ۔ عربی میں پہلے مضاف آتا ہے اور پھر مضاف الیہ ۔ اردو ترجمے میں بھی اسی صورت کو برقرار رکھا گیا ہے ۔ اسی طرح عربی میں فعل ، فاعل اور مفعول سے پہلے آتا ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ترجمے میں یہی صورت باقی رکھی ہے لیکن اس التزام کے باوجود سارے ترجمے میں کوئی لفظ مشکل سے ایسا ملے گا جو عام فہم نہ ہو ۔ سر سید نے شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے ترجموں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مولوی عبدالقادر صاحب کا اُردو ترجمہ

کلام اللہ کا اُردو لغات کے لیے ایک بڑی سند ہے اور مولوی رفیع الدین صاحب کا ترجمہ تراکیب نحوی کے لیے ایک بہت بڑی دستاویز ہے۔" [۳۴] رفیع الدین صاحب کے ترجمے کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان میں قرآن مجید کا پہلا ترجمہ ہے۔ اس ترجمے نے بند دروازے کھول کر قرآن کے اُردو ترجمے کی ایسی روایت قائم کی کہ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لفظی ترجمہ ہونے کے باوجود یہ وہ ترجمہ ہے جو قرآن کی روح، اس کے مزاج کے مطابق اور قریب ترین ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمۂ قرآن اس سلسلے کی دوسری کڑی ہے۔

شاہ عبدالقادر (۱۱۶۷ھ — ۱۷۵۳ع/۱۲۳۰ھ — ۱۸۱۴ع)[۳۵] شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے اور شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین کے چھوٹے بھائی اور اپنے وقت کے جیّد عالم اور متقی و پرہیزگار انسان تھے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے اور تکمیل شاہ عبدالعزیز سے کی۔ اکبری مسجد میں قرآن، حدیث اور فقہ کا درس دیتے تھے اور اسی مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے۔ درس و تدریس کے بعد بیشتر وقت عبادت یا مطالعہ میں صرف کرتے تھے، اسی لیے تصنیف و تالیف کی طرف زیادہ توجہ نہیں تھی۔ سر سید نے لکھا ہے کہ "آپ کے علم و فضل کا بیان کرنا ایسا ہے کہ کوئی آفتاب کی تعریف فروغ اور فلک کی مدح بلندی کے ساتھ کرے۔"[۳۶] ان کے شاگردوں میں بڑے نامور علماء پیدا ہوئے۔ مولانا فضل حق خیرآبادی اور سید احمد شہید بریلوی انھی کے نامور شاگرد تھے۔ ان کا علم و فضل ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے لیکن آج ان کی اصل شہرت اُردو ترجمۂ قرآن اور اس کی مختصر تفسیر کی وجہ سے ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ، جس کا تاریخی نام "موضح قرآن" ہے، ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا۔ انھوں نے موضحِ قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس کتاب کا نام موضحِ قرآن ہے اور یہی اس کی صفت ہے اور یہی اس کی تاریخ ہے۔"[۳۷] اس ترجمے میں انھوں نے ان امور کو پیش نظر رکھا ہے:

(۱) "ترجمہ لفظ بلفظ ضروری نہیں کیونکہ ترکیبِ ہندی ترکیبِ عربی سے بہت بعید ہے۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔"

(۲) "اس میں زبان ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو۔"

اور یہ بھی بتایا کہ:

(الف) "ہرچند ہندوستانیوں کو معنی قرآن اس سے آسان ہوئے لیکن اب بھی استاد سے سند کرنا لازم ہے۔"

(ب) "اول فقط ترجمہ قرآن ہوا تھا ، بعد اس کے لوگوں نے خواہش کی تو
بعضے فواید زاید بھی متعلق تفسیر داخل کیے ۔ اوس فایدہ کے امتیاز
کو حرف ف نشان رکھا ۔"

شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اسی لیے لفظی نہیں بلکہ وضاحتی ہے ۔ اس کے جملے کی ساخت پر ، شاہ رفیع الدین کے ترجمے کے برخلاف ، اُردو جملے کا مزاج حاوی ہے ۔ اس میں روزمرہ و محاورہ کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور ساتھ ساتھ عربی لفظ کے لیے منتخب و موزوں اُردو لفظ استعمال کرنے کا التزام کیا ہے ؛ مثلاً ضیا کے لیے چمک ، نور کے لیے اجالا ، حور کے لیے گوری ، عذابِ عظیم کے لیے بڑی مار وغیرہ ۔ مروجہ فارسی الفاظ کے لیے بھی اُردو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ؛ مثلاً پرسش کے بجائے پوچھ ، بعد کے بجائے پیچھے ، صحت یاب کے بجائے چنگا وغیرہ ۔ قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے ۔ اس ترجمے کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انھیں نئی زندگی دے رہے ہیں ۔ اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنھیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کے بجائے استعمال کرکے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں ۔ اس میں وہی زبان استعمال ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان و محاورہ کو قرآن جیسی کتاب کے ترجمے کے لیے استعمال کرکے ایک نئی رفعت عطا کی ہے ۔ اس ترجمے میں "کہنے لگیاں" یا "جس طرف مجھے بلاتیاں ہیں" جیسے جملے اُس دور کی مروجہ زبان ہی کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ جمع فاعل کے مطابق جمع فعل کا استعمال جہاں قدیم اُردو میں ملتا ہے وہاں آبرو ، ناجی ، میر ، سودا اور قائم کے ہاں بھی اسی طرح ملتا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے قرآن مجید کا اس التزام کے ساتھ ترجمہ کرکے کہ اس میں مروجہ اُردو زبان کے الفاظ ، مترادفات و مرکبات استعمال ہوں ، ایک ایسا کام کیا ہے جس سے ایک طرف ان کے دینی مقاصد کو تقویت پہنچی اور دوسری طرف اُردو زبان میں اظہار کی غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی ۔ یہ ترجمہ لسانی نقطۂ نظر سے بھی ایک اہم کارنامہ ہے ۔ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے مزاج اور اسالیب کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ یہ فرق اُس وقت واضح ہوتا ہے جب ہم ان دونوں ترجموں کے ایک پارے کی ایک ہی سورت کو ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں ۔ مثلاً یہ دو سورتیں دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین

سورۂ یوسف پارہ : ۱۲

''اور کہا بادشاہ نے تحقیق میں
دیکھتا ہوں سات بیل موٹے ، کھاتے
جاتے ہیں ان کو سات دبلے اور سات
بالیں سبز اور سات سوکھی ، اے
سردارو ، جواب دو مجھ کو بیچ خواب
میری کے ، اگر ہو تم واسطے خواب
کے تعبیر کرتے ۔ کہا انھوں نے ،
یہ ہیں پریشان خواب اور نہیں ہم
ساتھ تعبیر خوابوں پریشان کے جاننے
والے اور کہا اس شخص نے کہ نجات
پائی تھی ان دولوں میں سے اور یاد
کیا بعد مدت کے ، میں خبر دوں گا
تم کو ساتھ تعبیر اس کی کے ، پس
بھیجو مجھ کو ۔ اے یوسف ، اے بڑے
سچے ، جواب دے ہمارے تئیں ۔ بیچ
سات بیل موٹوں کے کھاتے ہیں ان
کو سات دبلے اور سات بالیں سبز اور
سات خشک ، توکہ پھر جاؤں میں
طرف لوگوں کی ، توکہ وہ جانیں ۔
کہا کہ کھیتی کرو گے تم سات برس
محنت سے ، پس جو کچھ کاٹو تم پس
چھوڑ دو اس کو بیچ بالوں اس کے
کے مگر تھوڑا اس میں سے جو کھاؤ
تم ۔ پھر آویں گے پیچھے اس کے سات
برس سخت ۔ کھا جاویں گے جو کچھ
پہلے رکھا تم نے واسطے ان کے مگر
تھوڑا سا جو کچھ بچا رکھو تم واسطے

ترجمہ شاہ عبدالقادر

سورۂ یوسف پارہ : ۱۲

''اور کہا بادشاہ نے ، میں
خواب دیکھتا ہوں ، سات گائیں موٹی
ان کو کھاتی ہیں سات دبلی ، اور
سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی ۔
اے دربار والو تعبیر کہو مجھ سے
میرے خواب کی ، اگر ہو تم
خواب کی تعبیر کرتے ۔ بولے یہ
اڑتے خواب ہیں اور ہم کو تعبیر
خوابوں کی معلوم نہیں اور بولا
وہ جو بچا تھا ان دونوں میں اور یاد
کیا مدت کے بعد ، میں بتاؤں تم کو
اس کی تعبیر ، سو تم مجھ کو بھیجو ۔
جا کر کہا یوسف اے سچے ، حکم
دے ہم کو اس خواب میں سات
گائیں موٹی ان کو کھاویں سات دبلی
اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی
کہ میں لے جاؤں لوگوں پاس ، شاید
ان کو معلوم ہو ۔ کہا تم کھیتی
کرو گے سات برس لگ کر ۔ سو جو
کاٹو اس کو چھوڑ دو اس کی بال میں
مگر تھوڑا جو کھاتے ہو ۔ پھر آویں
گے اس پیچھے سات برس سختی کے ،
کھاویں جو رکھا تم نے ان کے
واسطے مگر تھوڑا جو روک رکھو گے ۔
پھر آوے گا اس پیچھے ایک برس ،
اس میں مینہہ پاویں گے لوگ اور اس
میں رس نچوڑیں گے ، اور کہا بادشاہ

بیچ کے ۔ پھر آوے گا اس کے برس
کہ بیچ اس کے مہینے برسائے جاویں
گے ، لوگ اور بیچ اس کے نچوڑیں گے
اور کہا بادشاہ نے کہ لے آؤ میرے
پاس اس کو ۔ پس جب آیا اس کے پاس
ایلچی کہا کہ پھر جا طرف خاوند
اپنے کی ، پس پوچھ اس سے کیا حال
ہے ان عورتوں کا ، جنھوں نے کاٹے
تھے ہاتھ اپنے ، تحقیق پروردگار میرا
مکر اُن کے کو جانتا ہے ۔ کہا کیا
حال ہے تمھارا جس وقت بہلایا تم
نے یوسف کو جان اس کی سے ۔ کہا
انھوں نے پاکی ہے واسطے اللہ کے ،
نہیں جانی ہم نے اوپر اس کے کچھ
برائی ، کہا عورت عزیز کی نے ، اب
کھل گیا حق ۔ میں نے بہلایا تھا اس کو
جان اس کی سے اور تحقیق وہ البتہ
سچوں سے ہے ۔"۳۸ (کل الفاظ ۲۲۷)

نے لے آؤ اس کو میرے پاس ۔ پھر
جب پہنچا اس پاس بھیجا آدمی ، کہا
پھر جا اپنے خاوند پاس اور پوچھ
اس سے ، کیا حقیقت ہے ان عورتوں
کی جنھوں نے کاٹے ہاتھ اپنے ۔ میرا
رب تو ان کا فریب سب جانتا ہے ۔
کہا بادشاہ نے عورتوں کو ، کیا
حقیقت ہے تمھاری جب تم نے پھسلایا
یوسف کو اس کے جی سے ۔ بولیاں ،
حاشاللہ ہم کو معلوم نہیں اس پر
کچھ برائی ۔ بولی عورت عزیز کی ۔
اب کھل گئی سچی بات ۔ میں نے
پھسلایا تھا اس کو اس کے جی سے
اور وہ سچا ہے ۔"۳۹ (کل الفاظ ۲۸۷)

اب ایک سورۃ اور دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین : سورۂ لہب

"ہلاک ہوجیو ہاتھ ابی لہب
کے اور ہلاک ہو وہ ۔ نہ کفایت کیا
اس کو مال اس کے نے اور جو کچھ
کمایا تھا ۔ شتاب داخل ہوگا آگ
شعلہ والی میں اور جورو اس کی اٹھانے
والی لکڑیوں کی ، بیچ گردن اس کی کے
رسّی ہے پوست کھجور کی سے ۔"۴۰
(کل الفاظ ۴۹)

ترجمہ شاہ عبدالقادر : سورۂ لہب

"ٹوٹ گئے ہاتھ ابی لہب کے
اور ٹوٹ گیا وہ آپ ۔ کام نہ آیا اس
کو مال اس کا اور نہ جو کمایا ۔ اب
پیٹھے گا ڈیک مارتی آگ میں ۔ اور اس
کی جورو سر پر لیے پھرتی ایندھن ۔ اس
کی گردن میں رسی ہے مونج کی ۔"۴۱
(کل الفاظ ۴۶)

ان ترجموں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے معنی و مفہوم واضح ہو جاتے ہیں ۔ شاہ عبدالقادر نے فارسی عربی کے الفاظ بھی کم استعمال کیے ہیں جب کہ شاہ رفیع الدین کے ہاں یہ التزام نہیں ملتا ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، ترجمہ لفظی ہونے کے باوجود ، الفاظ کی تعداد شاہ عبدالقادر کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔ ان دونوں ترجموں کو دیکھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کرتے وقت شاہ رفیع الدین اور شاہ ولی اللہ کے ترجمے شاہ عبدالقادر کے سامنے تھے اور اسی لیے ان کا ترجمہ قرآن ترجمے اور زبان کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔ زبان کے نقطہ نظر سے شاہ عبدالقادر کے ہاں ہمیں ایک قوت محسوس ہوتی ہے ۔ یہی خصوصیات ان کی تفسیر میں ملتی ہے ۔ یہاں زبان زیادہ مربوط ، گہری سنجیدگی اور اعلیٰ ذہنی معیار کی حامل اس لیے ہے کہ ترجمے کی بندش سے آزاد ہو کر شاہ صاحب اپنی بات ، اپنا نقطہ نظر آزادی کے ساتھ اپنے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں ۔ یہ نثر ویسی نہیں ہے جیسی ہمیں ''نو طرزِ مرصع'' میں ملتی ہے بلکہ یہ وہ عام زبان ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات کم سے کم لفظوں میں عوام اور خواص دونوں تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہے ۔ یہاں اُردو نثر کا وہ نقش ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کے ساتھ ساتھ سادگی ، عقلی دلیل کی قوت اور وضاحت کا مزاج بھی موجود ہے ۔ روایت ، تاریخ ، فلسفہ ، مذہب اور عملی زندگی کے دینی مقاصد نے اس میں ایک ایسی تہ داری ، گہرائی اور زورِ بیان پیدا کر دیا ہے جو اس تفسیر کو ایک علمی وقار عطا کرتا ہے ۔ اس کی تفصیل میں اختصار ہے اور اختصار میں تفصیل ۔ اس ذہنی و فکری عمل سے اسلوب کی جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

''سنگھار میں سے کھلی چیز یا ایسی چیز کو کہا جیسے چٹے کپڑے اور نئی پاپوش یا یہ کہا عورت کو منہ تھوڑا سا اور ہاتھ کی انگلیاں اور پاؤں کا پنجہ کھولنا درست ہے ۔ لاچاری کو پھر ہاتھ کی مہندی کھلے گی یا آنکھ کا کاجل یا انگلی کا چھلا اور باقی بدن اور گہنا ڈھالکنا ضروری ہے غیر سے مگر اپنے محرموں سے چھاتی سے زانوں تک اور اپنی عورتیں جو نیک چال کی ہوں ان سے بھی اتنا ضرور ہے اور بد راہ عورتوں سے کنارہ پکڑنا اور کمیرے جن کو غرض نہیں وہ کہ کھانے اور سونے میں غرق ہیں ، شوخی نہیں رکھتے اور لڑکا دس برس

تک اور اپنا غلام بھی محرم ہے ۔ بہت علماء کے نزدیک ، اور پاؤں کی دھمک سے معلوم ہوتے ہیں کھونگھرو یا گوجری اور باریک کپڑا جس سے بدن نظر آوے ننگے برابر ہے اور اتنا بھی نہ کھلے تو بہتر ہے ۔"[۴۲]

یہ نثر جو شاہ عبدالقادر نے "تفسیر" میں استعمال کی ہے مقصدی نثر ہے جسے لکھنے والا اپنا مدعا اور اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے پوری سنجیدگی و متانت کے ساتھ استعمال کر رہا ہے ۔ قرآن مجید کے تراجم و تفاسیر نے زبان کی ایک اہم اور بنیادی خدمت یہ انجام دی کہ عربی زبان کے مزاج اور لہجوں کو اُردو زبان کے مزاج میں سمو دیا ۔ قرآن کی امیجری ، اس کے الفاظ ، محاورات ، طرزِ ادا ، اندازِ بیان اُردو زبان کا حصہ بن کر سب کی زبان پر چڑھ گئے ۔ متعدد محاورات انھیں تراجم سے اُردو زبان میں داخل ہو کر عام ہو گئے ۔ کیا آج اپنی بات کو بیان کرتے ہوئے کبھی ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ یہ لفظ ، یہ محاورہ ، یہ تمثیل اور یہ انداز قرآن سے اُردو زبان میں آ کر مستند و عام بن گیا ہے :

"دلوں پر مہر ، آنکھوں پر پردہ ، صمٌ بکمٌ ، غلبہ کرنا ، عقل کا اندھا ، کانوں میں انگلیاں دینا ، عہد توڑنا (نقض عہد ۔ قرآن) ، قطع کرنا (قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے) ، میدان کاٹنا ، میدان طے کرنا ، خون بہانا ، خون کی ندیاں بہا دینا ، پس پشت ڈالنا ، رعایت کرنا ، نظر رکھنا ، منہ کرنا ، منہ پھیرنا ، رنگ چڑھانا ، قدم بہ قدم چلنا ، عذاب مول لینا ، آگ کھانا ، اوڑھنا بچھونا ، ہلاکت میں ڈالنا ، پانی پھیر دینا ، سر پر سوار ہونا ، سر پر کھڑا رہنا ، رو سیاہ ہونا ، قلب سیاہ ہونا ، سیاہ کار ہونا ، پیٹھ دینا ، پیٹھ دکھانا ، انگلیاں کاٹنا ، دل پھیرنا ، ہاتھ بڑھانا ، ہاتھ اٹھانا ، ہاتھ بند ہونا ، ہاتھ کھلا ہونا ، پردہ پڑنا (عقل پر ، دل پر ، آنکھوں پر) دل جھکنا ، موت آنا ، موت کی طرف جانا ، ہوا جاتی رہنا ، راستہ چھوڑنا ، سیدھے سیدھے رہنا ، زمین تنگ ہو جانا ، زمین پر بوجھ ہونا ، بات کا نیچا ہونا ، مٹھی بند رکھنا ، آنکھوں کا پھوٹ بہنا ، آنکھیں سفید ہونا ، تقدیر کا لکھا ، برباد کر دینا ، دل ہوا ہونا ، بات لے اڑنا ، پلک جھپکنا ، گلے کا تعویذ بننا ، گلے کا ہار ہو جانا ، گلے بندھنا ، سلام لو (فلاں بات یوں ہے تو ہمارا سلام لو) ، آسمان ٹوٹ پڑنا ، آسمان پھٹ پڑنا ، بازو مضبوط کرنا ، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا ، آنکھوں دیکھے ، طومار باندھنا ، طومار کھولنا ، دل کا

نرم ہونا ، دل کا پگھلنا ، تعجب آنا ، گناہ کی گٹھری وغیرہ ۔''۴۳

اسی طرح ۷۰ کے عدد کا مختلف محاوروں میں استعمال یا لوح و قلم ، توشۂ آخرت، نوشتۂ تقدیر ، ظالم و جاہل جیسے مرکبات بھی قرآن کے تراجم و تفاسیر کے ذریعے اُردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ قرآن کے زیر اثر ایک محاورے سے نئے نئے محاورے بنتے گئے اور محاوروں کا ایک عظیم الشان ذخیرہ اُردو کے خزانے میں جمع ہو گیا ۔ قرآنی محاوروں ، استعاروں اور تشبیہوں کا عام زبان میں استعمال اس بات کی علامت ہے کہ اس زبان اور اس زبان کے بولنے والوں کا رشتہ ان کے عقیدے کی مابعدالطبیعیات سے گہرا اور باقی ہے ۔

وہ روایت جو شاہ مراد اللہ ، شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے ترجموں اور تفسیروں سے قائم ہوئی ، زمانے کے ساتھ پھیلتی اور بڑھتی گئی اور آنے والے دور میں ہر نسل نے اپنے دینی ، سیاسی ، معاشرتی ، اصلاحی و اخلاقی مقاصد کی نشر و اشاعت قرآن کے ترجمہ و تفسیر کے ذریعے کی ۔ اگر اس نقطۂ نظر سے قرآن کے ترجموں اور تفسیروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہر نسل کی تہذیبی و فکری روح ، اپنے مخصوص زاویوں کے ساتھ ، ان میں نظر آئے گی ۔ شاہ حقانی (جو سید برکت اللہ عشقی کے نبیرہ تھے) اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمے اور تفسیر اسی روایت کو مستحکم کرتے ہیں ۔ یہ دونوں ترجمے اب تک غیر مطبوعہ ہیں ۔ شاہ حقانی کی تفسیر قرآن (۱۲۰۶ھ/۹۲ - ۱۷۹۱ع) کا ایک اقتباس احسن مارہروی مرحوم نے "نمونہ منثورات"۴۴ میں دیا ہے اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر کے اقتباسات مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ''پرانی اُردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں''۴۵ میں دیے ہیں ۔ شاہ حقانی کے ترجمے میں توضیحی رجحان بڑھ گیا ہے ۔ ان کا مقصد بھی یہ تھا کہ قرآن کے معنی و مفہوم اور تعلیم کو عام آدمی تک پہنچایا جائے ۔ ''حرف حرف کے معنیوں کو اور شانِ نزول ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کا دریافت کرکے اور سب احوال پیغمبروں کا سمجھ کر موافق وقوف اور عقل الٰہی کے ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کے ساتھ مختصر کرکے لکھا ، داخل کیا تاکہ آن پڑھوں کے جلد سمجھنے میں آوے ۔''۴۶ اسی لیے اس میں بھی روزمرہ کی عام زبان استعمال کی گئی ہے اور انداز بیان بھی سادہ و سہل ہے ۔ یہ تفسیر شاہ مراد اللہ کے انداز بیان سے قریب اور اس روایت کی نکھری ہوئی صورت ہے ۔

حکیم محمد شریف خاں (م ۱۲۱۶ھ/۲ - ۱۸۰۱ع)۴۷ کے **ہاں** ترجمہ و تفسیر کی صورت توضیحی ہے ۔ حکیم محمد شریف خاں شاہ عالم کے دور میں شاہی طبیب

تھے اور اشرف الحکما کا خطاب تھا ۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں کاشف المشکٰوۃ ، آثار نبوت ، تالیف شریفی ، علاج امراض ، دستور الفصد ، عجالۂ نافعہ وغیرہ عربی و فارسی میں ہیں اور قرآن پاک کا تشریحی ترجمہ ، جو شاہ عالم کی فرمائش پر لکھا گیا ، اُردو میں ہے ۔ مولوی عبدالحق کی رائے ، جن کی نظر سے یہ ترجمہ مولانا ابوالکلام آزاد کی وساطت سے گزرا تھا ، یہ ہے کہ اس کی زبان شاہ عبدالقادر مرحوم کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور لفظی پابندی میں اتنی سختی نہیں کی گئی ہے ۔ اُردو زبان کی ترکیب کا نسبتاً زیادہ خیال رکھا گیا ہے ۔ نیز شاہ صاحب کی طرح ہندی میں نہیں بلکہ ریختے میں ترجمہ کیا ہے ۔[۴۸] اس دور میں مختلف سورتوں کے اُردو ترجمے بھی ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی لکھی گئیں جن میں سے بہت سے آج بھی شمال سے جنوب تک مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور جن سے اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔

اس صدی میں اُردو ایک معیاری ادبی و علمی زبان بن کر فارسی کی جگہ لینے لگتی ہے اور سارے بر عظیم میں اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اسی لیے جب سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں نے اپنے قدم اس سرزمین پر جمائے تو انھیں گلی کوچوں ، بازار ہاٹ اور سفر حضر میں قدم قدم پر اسی زبان سے واسطہ پڑا ۔ یہی وہ واحد مشترک زبان تھی جس کے ذریعے سارے بر عظیم کے ہر علاقے کے عوام و خواص سے رابطہ قائم کیا جا سکتا تھا ۔ آنے والی قوموں نے جن میں پرتگالی ، ولندیزی ، فرانسیسی اور انگریز شامل تھے ، اس کو پڑھنے اور سیکھنے کی ضرورت محسوس کی ۔ عیسائی مبلّغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اسی کا سہارا لیا اور نہ صرف بائبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنی اپنی زبانوں میں اُردو زبان کے قواعد بھی مرتب کیے ۔ بنجمن شلزے نے اپنی کتاب ''ہندوستانی گرامر'' میں لکھا ہے کہ ''اب میں اس تالیف کے لیے آمادہ ہوں کیونکہ زبان ہندوستان (اُردو) مغل اعظم کی پوری مملکت کی عام زبان ہے ۔''[۴۹] اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا کہ یہاں کے :

''باشندوں کی اکثریت گمراہ ہے اور چونکہ ان بے چاروں کی نجات کا حضرت عیسیٰؑ کے وسیلے سے وعدہ کیا گیا ہے اور عہد نامۂ جدید ان کی روحوں کی قلب ماہیت کا بہترین ذریعہ ہے اور چونکہ داؤد کے گیت اور دانیال کی پیش گوئیاں ، تین بچوں کے گیت اور تاریخ سراونا ،

دو بزرگوں کی اور بیل ازدر کی اور اس کے ساتھ کتاب پیدائش کے پہلے چار ابواب کا پہلے ہی اس زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے ، میں نے لازم جانا کہ اسے مشنریوں کی دسترس تک پہنچانے کے لیے ، تاکہ وہ بغیر کسی زحمت کے اس میں مہارت حاصل کر لیں ، حتی المقدور پوری کوشش کروں اور اسے طبع کراؤں ۔''۵۰

اُردو سے مغربی اقوام کی غیر معمولی دلچسپی کا سبب تبلیغِ عیسائیت کے علاوہ تجارتی و سیاسی بھی تھا ۔ اسی زبان کے ذریعے ، جو سارے برعظیم میں لنگوافرینکا کا درجہ رکھتی تھی ، وہ اس معاشرے سے تجارتی ، معاشرتی ، سیاسی و تبلیغی رابطہ قائم کر سکتے تھے ۔ اسی لیے ان اقوام کے ذہین افراد نے ، یہاں کی بعض علاقائی زبانوں کے علاوہ ، اُردو سیکھی جسے وہ ہندوستانی ، مور ، ہندی وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے تھے اور پھر دوسروں کو سکھانے کے لیے اس کے لغات و قواعد مرتب کیے ۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا ہے ۔ لفظ ہندوستانی کا (زبان کے معنی میں) سب سے پہلا حوالہ ٹیری (Terry) کی کتاب ''اے وائیج ٹو ایسٹ انڈیا'' (۱۶۵۵ع) (A Voyage to East India) میں ملتا ہے جس میں اس نے ۱۶۱۶ع کے ذیل میں لکھا ہے کہ 'ٹام کوریٹ' (Tom Coryate) ہندوستانی زبان سے واقف ہے ۔ فریئر (۱۶۷۳ع) نے لکھا ہے کہ ''دربار سرکار کی زبان فارسی ہے لیکن وہ زبان ، جو عام طور پر بولی جاتی ہے ، ہندوستانی ہے ۔''۵۱ گریرسن نے چار زبانوں فارسی ، ہندوستانی ، انگریزی اور پرتگالی کی ایک مشترک لغت کا بھی ذکر کیا ہے جو غالباً ۱۶۳۰ع میں سورت میں انگریزی فیکٹری میں استعمال کے لیے مرتب کیا گیا تھا ۔۵۲ جیسے جیسے مغربی اقوام کے قدم یہاں جمتے گئے ، زبان سیکھنے سکھانے کی سرگرمیوں میں بھی اضافہ ہوتا رہا اور اٹھارویں صدی میں یہ عمل اور تیز ہو گیا ۔ ۱۷۰۴ع میں ایک کیپوچین مبلغ (Capuchin Monk) فرانسسکو ماریا ٹورونینسس (Franciscus M. Turonensis) نے ''لغتِ زبانِ ہندوستانی'' (Lexicon Linguae Indostanicae) کے نام سے سورت میں ایک لغت دو جلدوں میں مرتب کیا جس کی ہر جلد کم و بیش چار پانچ سو صفحات پر مشتمل تھی اور ہر صفحے میں دو کالم تھے ۔ف ۱۷۶۱ع میں کیپوچین مبلغ کاسیانو بیلی گاٹی (Cassiano Beligatti)

ف۔ اس کی ایک نقل ناسیونال پیرس میں محفوظ ہے ۔ دیکھیے مخطوطاتِ پیرس : آغا افتخار حسین ، ص ''د'' ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ۱۹۶۷ع ۔

کی ایک کتاب "Alphabetum Brammhani Seu Indostanum" کے نام سے روم سے شائع ہوئی ۔ یہ وہی سال ہے جب احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کی تیسری جنگ میں مرہٹوں کو شکست دی تھی ۔ اس کتاب کے دیباچے میں ہندوستانی زبانوں کے بارے میں اس دور تک کے مکمل کوائف درج کیے گئے ہیں ۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں دیسی زبانوں کے الفاظ لوہے کے ٹائپ میں اسی رسم الخط میں لکھے گئے ہیں ۔ اس کتاب میں طلبہ کے لیے مشقیں بھی دی گئی ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا ، تثلیث کی دعا ، عقائد پیغمبر وغیرہ کے ہندوستانی زبان میں ترجمے بھی دیے گئے ہیں ۔[53]

کم و بیش اسی زمانے میں مارٹن لوتھر کے ایک ولندیزی عقیدت مند جون جوشیا کیٹلر نے ، جو بہادر شاہ اول (۱۷۰۷ع — ۱۷۱۲ع) اور جہاندار شاہ (۱۷۱۲ع) کے دورِ حکومت میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے برعظیم آیا تھا ، زبانِ ہندوستانی (Lingua Hindostanica) کے نام سے ایک گرامر اور لغت ، ڈچ زبان میں مرتب کی جسے ڈیوڈ مل نے ۱۷۴۳ع میں شائع کیا ۔ گریرسن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ۱۷۱۵ع کے لگ بھگ لکھی گئی تھی ۔ اس کتاب کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر ہے اور اس میں عقائد ، دس احکاماتِ الٰہی اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا کے ترجمے بھی دیے گئے ہیں ۔ ان ترجموں کی نوعیت یہ ہے :

حضرت عیسیٰؑ کی دعا

"ہمارے باپ ، کہ وہ آسمان میں ہے ، پاک ہوئے تیرے نام ، آوے ہم کو ملک تیرا ، ہوئے راج تیرا ، جوں آسمان توں جمیں (زمین) میں ، روٹی ہمارے نہ تھی ، ہم کو آس دے ، اور معاف کر تقصیر اپنی ہم کو ، جوں معاف کرتے اپرے (اپنے) قرض داروں کوں ، نہ ڈال ہم کو اس وسوسے میں ، بلک (بلکہ) ہم کو کھس کر اس بورائی (برائی) سے ، تیری ہی پادشاہی ، زور آوری عالمگیری حاجت میں ۔ آمین ۔"[54]

کیٹلر کی گرامر کی اشاعت کے اگلے سال ۱۷۴۴ع میں بنجمن شلزے کی "ہندوستانی گرامر" شائع ہوئی جو ۱۷۴۱ع میں لکھی گئی تھی ۔[55] شلزے نے کیٹلر کی گرامر کا حوالہ بھی اپنے دیباچے میں دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس نے کیٹلر کے رسالے کو سامنے رکھ کر اور اضافہ کرکے مرتب کیا ہے ۔[56] یہ گرامر لاطینی زبان میں ہے ۔ ہندوستانی (اردو) کے الفاظ فارسی عربی رسم الخط

میں دیے گئے ہیں ۔ اس میں ناگری رسم الخط کی بھی تشریح کی گئی ہے ۔ اب یہ کتاب ''ہندوستانی گرامر'' کے نام سے اُردو میں ترجمہ ہو کر شائع ہو چکی ہے ۔ شلزے نے ، جو ڈینش عیسائی مبلغ تھا ، مدراس میں پہلا تبلیغی مرکز قائم کیا ۔ ڈنمارک کے بادشاہ نے اسے کرناٹک کے دربار میں مقرر کیا تھا ۔ اس نے مالا باری زبان میں اس ترجمے کو مکمل کیا جسے پادری زیگن لبلاک پورا نہیں کر سکا تھا ۔ وہ تلگو زبان سے بھی واقف تھا اور اس کے مبادیات پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا ۔ شلزے نے اپنی گرامر میں اُردو قواعد کے اصولوں کو واضح کرنے کے لیے اُردو نثر کے بہت سے جملے بھی مثالوں میں دیے ہیں اور ضمیمے میں عقائدِ پیغمبر ، حضرت عیسیٰ کی دعا ، مکالمہ ، بپتسما وغیرہ کے ترجمے بھی اُردو نثر میں دیے ہیں ۔ ان نثری ترجموں پر قدیم اُردو (دکنی) کا گہرا اثر ہے ۔ اس میں چ تاکیدی ('ہی' کے معنی میں) باربار استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح جمع بھی دکنی طریقے سے بنائی گئی ہے ۔ ضمائر اور حروف کے استعمال کی صورت بھی دکنی ہے ۔ فارسی اصول قواعد کے مطابق ، محترم ہستی کے لیے ، ضمیر واحد کے ساتھ فعل جمع لاتے ہیں ۔ یہی صورت اس ترجمے میں ملتی ہے ؛ مثلاً ''او . . . پیدا کیے ہیں'' یا ''اون کا ایک فرزند ہیں ۔'' شلزے نے چونکہ یہ ترجمہ انجیل مقدس کا کیا ہے اور ترجمہ کرنے والا مبلّغ پادری ہے اس لیے اس نے متن سے قریب تر رہنے کی کوشش کی ہے ۔ اس عمل میں وہی جذبۂ عقیدت کارفرما ہے جو قرآنِ پاک کے مترجموں و مفسروں کے ہاں نظر آتا ہے ۔ اسی لیے یہ ترجمے بھی ، وضاحتی ہونے کے باوجود ، بڑی حد تک لفظی ہیں ۔ ان ترجموں کی نوعیت کے لیے ''عقائدِ پیغمبر'' کا یہ ترجمہ دیکھیے :

اعتباری کا دعا ایچ

''باپ مے سو ایک اللہ کے اوپر کرتا ہوں ، او اپنی قدرت سوں آسمان کوں بھی ، زمین کوں بھی پیدا کیے ہیں ، اون کا ایک فرزند ہیں ، سو ہمارا خاوند ایشوعا مسیحا کے اوپر اعتقاد لاتا ہوں اور روح قدس سوں حمل کرتا ہوکو ، الہائی مریم کے پیٹ مے تولد ہوکو ، پنیاوس پیلاط وسکے نیچے عذاب پاکو ، دوپاٹے کے اوپر مالرا ہو کو مرجا کو قبر مے رکھتا ہوکو ، نیچے کوں اوتر کو جا کو تیسرے روز مے مر گئے سو ، رونو مے سوں اوٹ کو اسمان پوچھڑ کو قدرت سوں ہے ، سو باپ خدا کے سے ہر طرف مے ہے ، وہاں سوں جیون ہاریاں کوں

بھی مر گیئو ، انو کوں بھی کتوال ہو کو آوے گا ، روح قدس کے اوپر اعتبار کرتا ہوں ، پاک منداں کی جماعت بھی ، محبت بھی ، گناہاں کا معاف بھی ، انگ اٹھنا بھی ہمیشہ رہے گا ، جیو بھی ہے کہہ کو اعتبار کرتا ہوں ۔ آمین ۔''۵۷

[مے =میں ، او=وہ ، کوں= کو ، سوں= سے ، ہوکو=ہو کر ، انبھائی = کنواری ، پنیاوس پیلاط = Ponties pillate ، وسکے = اس کے ، پاکو = پا کر ، اوٹ کو=اٹھ کر ، چھڑ= چڑھ ، ہو = پر ، کتوال= کوتوال ، منصف ، روح قدس= ہولی گھوسٹ (Holy Ghost) ، پاک منداں کی جماعت (Companions of Saint) ، انگ = جسم ، جیو= زندگی] ۔

ہیڈلے کی گرامر کا پہلا ایڈیشن ۱۷۷۰ع میں اور دوسرا ۱۷۷۲ع میں شائع ہوا ۔ اسی سال وارن ہیسٹنگز بنگال کا گورنر مقرر ہوا ۔ ہیڈلے ۱۷۶۳ع میں بنگال آرمی میں داخل ہوا اور ایک کمپنی کی قیادت اس کے سپرد ہوئی ۔ اس نے اپنے فرائض منصبی کو انجام دینے کے لیے ہندوستانی سیکھی اور ۱۷۶۵ع میں ، جیسا کہ اس نے خود لکھا ہے ، اپنے سپاہیوں کے لیے اس زبان کے قواعد مرتب کیے جسے لندن کے ایک تاجر کتب نے ۱۷۷۰ع میں شائع کیا ۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے اور وہ ہر ایڈیشن میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہا ۔۵۸ ہیڈلے کی گرامر کے بعد اس قسم کی کتابیں تالیف کرنے کا عمل تیز ہو گیا ۔ گریرسن نے ان تالیفات کے نام دیے ہیں ۔ فرگوسن کی ہندوستانی ڈکشنری ۱۷۷۳ع اور پرتگالی زبان میں ہندوستانی گرامر ۱۷۷۸ع (Gramatica Indostana) ، ایبل کی 'سمغونا سمغونا' ۱۷۸۲ع اور گل کرائسٹ کے علاوہ ، جس کا تالیفی و تصنیفی کام ۱۷۸۷ع سے شروع ہوا تھا ، لیبے ڈیف (Lebe Deff) کی گرامر ۱۸۰۱ع ہیرس کی ڈکشنری اوف انگلش اینڈ ہندوستانی ۱۷۹۰ع ، رابرٹ کی ہندوستانی فرہنگ (Indian Glossary) ۱۸۰۰ع قابل ذکر ہیں ۔ اڈے لنگ (J. C. Adelung) کی گرامر ، جو اٹھارویں صدی کے آخر میں تالیف ہوئی ، قدیم اور جدید علم اللسان کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اُردو کے بارے میں اس نے جلد اول میں (ص ۱۸۳ اور اس سے آگے تک) لکھا ہے اور اس زبان کو برعظیم کی لنگوافرینکا کہہ کر دیوناگری کو بھی اس میں شامل کیا ہے ۔۵۹

اٹھارویں صدی کو دیکھیے تو اس دور انتشار میں زبان کی سطح پر غیر معمولی سرگرمیاں نظر آتی ہیں جن میں مسلمان ، ہندو ، عیسائی وغیرہ سب شامل ہیں ۔ اس وقت تک بر عظیم میں ہندو مسلم تفرقہ و تعصب پیدا نہیں ہوا تھا جس نے

انیسویں صدی میں سر اٹھا کر برعظیم کی ذہنی ترقی کو ایک تنگ دائرے میں محدود کر دیا ۔ اُردو ہندی نفاق بھی اگلی صدی میں انگریزوں کی حکمت عملی نے پیدا کیا اور اس سے برعظیم کے ذہنی ، فکری اور روحانی اتحاد کو پارہ پارہ کرکے اپنے اقتدار کو طول دینے کا کام لیا ، جس کا اظہار گارساں دتاسی (۱۷۹۴ع — ۱۸۷۸ع) نے ان الفاظ میں کیا ہے :

"اُردو اور ہندی کے اختلاف کو انگریز حکام اپنی پالیسی کو کامیاب بنانے کے لیے استعمال کریں گے اور اس طرح ہندو و مسلمان آخر کار بالکل علیحدہ ہو جائیں گے کیونکہ قوموں میں کوئی چیز اس قدر اختلاف پیدا نہیں کرتی جتنا یہ کہ ان کی زبانیں مختلف ہوں اور کوئی چیز اتنا اتحاد و یگانگت پیدا نہیں کرتی جتنی کہ ایک مشترک زبان ۔ یہ حقیقت اس قدر عیاں ہے کہ اس کے لیے کسی مثال کی ضرورت نہیں ۔"[۹۰]

پھر یہی ہوا ۔ برعظیم کی دو بڑی قومیں ایک دوسرے سے الگ ہو گئیں اور ان کی وہ صلاحیتیں ، جو مل کر دنیا کے سامنے آتیں ، ایک دوسرے سے جنگ کرنے ، نفرت کرنے اور ہندو مسلم فسادات کی شکل میں ظاہر ہونے لگیں اور مذہب جو آپس میں بیر رکھنا نہیں سکھاتا ، آج تک یہی سکھا رہا ہے ۔

اٹھارویں صدی میں اُردو میں پوری بائبل کا ترجمہ نہیں ہوا ، صرف اس کے متفرق حصوں کے ترجمے ہوئے ۔ بائبل کو ترجمہ کرنے کا کام گل کرائسٹ کے ایک شاگرد ہنری مارٹن نے ، مرزا فطرت کی مدد سے ، انیسویں صدی کے اوائل یعنی ۱۸۰۱ع میں کیا۔[۹۱] یہ زمین جو اٹھارویں صدی میں تیار ہوئی اس کی فصل انیسویں صدی نے کاٹی ۔

جس طرح عیسائیوں نے بائبل کے ترجمے اُردو میں کیے اسی طرح ہندو مت کی مقدس کتابوں کے ترجموں کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا ۔ شاہ ولی اللہ اورینٹل کالج منصورہ ، ضلع حیدرآباد سندھ میں ایک مخطوطہ موجود ہے جس میں بھگوت گیتا کے فارسی ترجمے کے ساتھ ، آخر میں بھوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو میں لکھی گئی ہیں ۔ یہ نسخہ مول رام ولد مہتہ اننت رام نے جو سیوستان (سہون ضلع دادو) کا رہنے والا تھا ، ۱۱۹۵ھ سمبت ۱۸۳۸ مطابق ۸۱ - ۱۷۸۰ع میں مکمل کیا ۔ اس کی نثر پر ہندی و سنسکرت کے مذہبی الفاظ کا ویسا ہی اثر ہے جیسا قرآن پاک کے ترجمہ و تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ ، مذہبی اصطلاحات کے عام رواج کی وجہ سے ، لا خود لکھنے والے کی عبارت

میں آ جاتے ہیں ۔ ''بھگوت گیتا'' میں اُردو ترجمے کی یہ صورت ملتی ہے :

''جب پانڈوں اور کیروں مہابھارتیہ کے جدہ کوں کور کھیتر کوں چلے تب راجہ دھراشٹ کہو ''ہوں بھی جدہ کا کر تک دیکھن کوں چلوں ہوں ۔'' جب ایہہ بات دھراشٹ کہی تب لس کوں سری بیاس جی کہیو ''جو ہی راجہ لیتر ناہیں لیتر بنا کیا دیکھیں گا ۔'' تب دھراشٹ کہو ''جو ہوں دیکھوں گا ، ناہیں تو سروں دوار کر سر کروں گا ۔''۶۲

ایک اور جگہ :

''ارجنو واچہ'' ہے جادو بنسیوں پکھی سرشت سری کرشن بھگوان کرپاندھان جیو ایہہ بات سبھی منکھ سمجھتے ہیں ۔ جو پاپ کیے تیں دوکھ پائے ہے جیسے بُکھ کھائے تیں پرانے کا مالس ہوتا ہے تیسے ہی پاپ کرم تیں دوکھ پائے ہے ۔ ایہہ بات سمجھ کر ہے ۔ پربہ جیو ان منکھوں کوں پاپ بل کر کے کوں کراوے ہے ۔ سو بجھ کوں کرپا کر کہو ۔''۶۳

[مہابھارتیہ = مہا بھارت ، جُـدہ = جنگ ، کورکھیتر = کور کشیتر ، کہو = کہے / نے کہا ، ہوں = میں ، کرتک = عمل ، لس = رات ، جیو = جی ، لیتر = آنکھ ، روشنی ، ارجنہ واچہ = ارجن نے کہا ، کرپاندھان = کرپا کا خزانہ ، منکھ = منش ، آدمی ، پاپ = گناہ ، دوکھ = دکھ ، پران = روح ، منکھوں = منکھ کی جمع ، آدمیوں] ۔

اس ترجمے کی عبارت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سترھویں یا اٹھارویں صدی کے بالکل اوائل کی نثر ہے ۔ اس کے جملوں کی ساخت پر اور ایسے لفظوں کے استعمال سے ، جو اٹھارویں صدی میں متروک ہو چکے تھے ، اس کے قدیم تر ہونے کا گمان ہوتا ہے ۔ مثلاً ''ہوں'' ''میں'' کے معنی میں شمال و دکن میں اس صدی میں متروک ہو چکا تھا ۔ بھگوت گیتا کے اسی ترجمے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں کے ترجموں کے کام کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا اور اُنیسویں صدی میں عام ہو گیا ۔

اگلے باب میں ہم کتبِ تاریخ کی نثر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ : ڈاکٹر سلیم حامد رضوی ، ص ۷۷ ، بھوپال ۱۹۶۵ع -
۲- پرانی اُردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں : عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو'' ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۳۷ع -
۳- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اُردو : (جلد سوم) ، ص ۵۸ ، ادارۂ ادبیاتِ اُردو ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ع -
۴- مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو : (جلد دوم) ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۳۰ — ۳۲ ، انجمن ترقی اُردو ، پاکستان کراچی ۱۹۶۷ع -
۵- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۹ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات اُردو ، پٹنہ ، اکتوبر ۱۹۶۵ع -
۶- ایضاً ؛
۷- فضلی کی کربل کتھا : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۵۹ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۱۸ ، جولائی ۱۹۷۳ع -
۸- ایضاً -
۹- تاریخ ادبیات ہندوستانی : گارساں دتاسی ، اُردو ترجمہ از لیلیان مکستن ، ص ۱۶۴ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۰ع ، عکسِ مخطوطہ مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کراچی -
۱۰- اس تقریب کی روئداد ''ہماری زبان'' علی گڑھ بابت یکم مئی ۱۹۶۱ع میں شائع ہو چکی ہے -
۱۱- فضلی کی کربل کتھا : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۲۲ ، نقوش شمارا ۱۰۶ ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۲- صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات : مرتبہ محمد عتیق صدیقی ، ص ۱۸۹ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ع -
۱۳- طبقات الشعرائے ہند : کریم الدین و فیلن ، ص ۶۱ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ع -
۱۴- طبقات الشعرائے اُردو : ص ۶۱ -
۱۵- کربل کتھا کا زمانہ : ڈاکٹر محمد انصار اللہ ، ص ۲۴ ، ''قومی زبان'' ، کراچی نومبر ۱۹۶۹ع -

۱۶- ایضاً ، ص ۲۸ -

۱۷- محمد علی خاں شوق حیدر آبادی مصنف چہار درویش نے اپنے استاد شاہ معین کی وفات پر قطعہ تاریخِ وفات لکھا جس کے چھٹے مصرعے "ہویدا محمد معین در بہشت" سے ۱۱۹۹ عدد برآمد ہوتے ہیں ـــ تذکرہ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو (جلد اول) ، مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۳ء -

۱۸- فتح المعین : معین الدین حسین علی (مخطوطہ) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۱۹- ایضاً : ص ۵ — ۷ -

۲۰- ۲۱- تفسیرِ مرادیہ : شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی ، ص ۳۲۶ ، مطبع سہانندی ، کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ء -

۲۲- "سنبھل ایک پرانا شہر ہے ۔ اس میں نواب امین الدولہ کا خاندان اور دوسرے انصاری لوگ میاں سرائے میں ممتاز ہیں ۔" وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ از معین الدین افضل گڑھی ، علم و عمل : (جلد اول) ، ص ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ء -

۲۳- تفسیرِ مرادیہ (دیباچہ) : مخطوطہ ذخیرۂ شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور -

۲۴- ایضاً -

۲۵- دائرۂ معارفِ اسلامیہ : (جلد ۱۰) ، ص ۳۱۸ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ء -

۲۶- نزہۃ الخواطر : عبدالحی ، الجزالسابع (جلد ۷) ص ۱۸۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ء -

۲۷- ملفوظاتِ عزیزی : ص ۴۰ ، مطبع مجتبائی میرٹھ -

۲۸- تذکرۂ اہلِ دہلی : سرسید احمد خاں ، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، ص ۴۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۵۵ء -

۲۹- حیاتِ جاوید : الطاف حسین حالی ، حصہ دوم ، ص ۳۸۷ ، نامی پریس کانپور ۱۹۰۱ء -

۳۰- تفسیرِ رفیعی : شاہ رفیع الدین ، ص ۲ ، مطبع نقشبندی ۱۲۷۲ھ -

۳۱- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۰ -

۳۲- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۷ - ۱۸ -

۳۳- دیباچہ موضح القرآن: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۲۱ ، مطبوعہ نقوش ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع -
۳۴- مقالاتِ سرسید : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، (جلد ہفتم) ، ص ۲۵۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۲ع -
۳۵- اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ : (جلد ۱۲) ، ص ۹۳۵ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ع -
۳۶- تذکرۂ اہل دہلی : سرسید احمد خان ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ع -
۳۷- دیباچہ موضح قرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۲۳ ، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع -
۳۸- قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۲۷۰ - ۲۷۱ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی ، پاکستان -
۳۹- القرآن الحکیم شاہ عبدالقادر صاحب ، ص ۳۹۵ — ۳۹۷ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی پاکستان -
۴۰- قرآن مجید ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۶۸۹ -
۴۱- القرآن الحکیم : ص ۱۰۱۱ -
۴۲- القرآن الحکیم : ص ۵۸۵ -
۴۳- اُردو میں قرآنی محاورات : ڈاکٹر غلام مصطفٰی خاں ، ص ۳۰۸ — ۳۵۳ ، مطبوعہ سہ ماہی "نیا دور" ، شمارہ ۲۹ - ۳۰ ، کراچی -
۴۴- تاریخ نثر اُردو بنام تاریخی نمونہ منثورات (حصہ اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ، مسلم یونیورسٹی پریس ، علی گڑھ ۱۹۳۰ع -
۴۵- مضمون مولوی عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد دکن ، جنوری ۱۹۳۷ع -
۴۶- تاریخ نثر اُردو : (جلد اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ -
۴۷- کتبۂ مزار پر یہی سالِ وفات کندہ ہے - عبدالقادر رامپوری نے جو قطعۂ تاریخ وفات دیا ہے ('علم و عمل' اُردو ترجمہ ، ۲۹۹ - ۲۹۷ ، مطبوعہ اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع) ، اس کے آخری مصرع "صد افسوس مرزا محمد شریف" سے ۱۲۳۱ھ ضرور برآمد ہوتے ہیں لیکن یہ سالِ وفات کسی مرزا محمد شریف کا ہے نہ کہ حکیم محمد شریف خاں کا (ج - ج) -

۴۸- قدیم اُردو : عبدالحق ، ص ۱۳۶ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ع -
۴۹- ۵۰- اُردو گرائمر : بنجمن شلزے ، ترجمہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -
۵۱- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۲ ، موتی لال بنارسی داس ، دہلی (نقش ثانی) ۱۹۶۸ع -
۵۲- ایضاً : ص ۳ - ۴ - ۵۳- ایضاً : ص ۹ - ۱۰ -
۵۴- ایضاً : (جلد نہم) ، ص ۸ -
۵۵- ہندوستانی گرامر از شلزے کے انگریز مترجم نے اس کی تاریخ تکمیل ۳۰ جون ۱۷۴۱ع دی ہے - دیکھیے اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۲۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -
۵۶- اُردو گرائمر : شلزے ، اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۳۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ، ۱۹۷۷ع -
۵۷- اُردو گرائمر : بنجمن شلزے (اُردو ترجمہ) ، ص ۱۳۰ -
۵۸- ایضاً : مقدمہ ص ۸ - ۹ -
۵۹- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۱۰ — ۱۲ -
۶۰- اُردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تحریریں : آغا افتخار حسین ، سہ ماہی ''اُردو نامہ'' ، شمارہ نمبر ۱۵ ، کراچی - اس مضمون میں یہ حوالہ گارسان دتاسی کی کتاب ''Origine Et Diffusion De L' Hindustani'' ص ۳۲ سے دیا گیا ہے -
۶۱- دی اُردو نیو ٹیسٹامنٹ (The Urdu New Testament) ایچ - یو - وسیٹ بریخٹ ، ص ۱۰ ، برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی لندن ۱۹۰۰ع -
۶۲- ۶۳- سندھ میں اُردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : پروفیسر محمد سلیم ، ص ۴۸ ، مطبوعہ قومی زبان ، کراچی ، دسمبر ۱۹۶۷ع -
۶۴- قطعہ سال تصنیف کے چوتھے مصرع سے ۲۰۹۶ برآمد ہوتے ہیں جو ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں - لفظ ''مظہر'' سے ۱۱۴۵ عدد نکلتے ہیں اور چونکہ یہی اعداد مخطوطے اور مطبوعہ کتاب میں ہندسوں میں بھی درج ہیں اس لیے سال تصنیف ۱۱۴۵ھ صحیح ہے - اس قطعہ پر یہ اعتراض تو کیا جا سکتا ہے کہ فضلی نے سال تصنیف کا اچھا قطعہ نہیں لکھا لیکن قطعہ پر اعتراض کرکے کربل کتھا کے سال تصنیف ۱۱۴۵ھ کو رد نہیں کیا جا سکتا - نظر ثانی کا سال ہندسوں میں ۱۱۶۱ھ دیا گیا ہے اور بیت سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں - لیکن ''بہ نیکی'' کو ''بنیکی'' لکھنے سے ، جیسا کہ قدیم املا میں

عام تھا ، پوری بیت سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں ۔ ایک سال کا فرق فن تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہاں بھی فضلی پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ اسے تاریخ گوئی پر قدرت نہیں ہے لیکن ہندسوں میں لکھے ہوئے سالِ نظرثانی کے پیشِ نظر ، جب کہ نہ صرف مخطوطے میں بلکہ کریم الدین کے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں بھی یہی سال موجود ہے ، ۱۱۶۱ھ کو رد کرنا آسان نہیں ہے ۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جہاں تک ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کے سنین کا تعلق ہے ، مخطوطے میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ نہیں کی گئی ہے ۔ ایک بات اور ۔ 'محمد شاہ' کا نام نثر میں بھی آیا ہے اور نظم میں بھی ۔ نثر میں جہاں نام آیا ہے وہ عبارت یہ ہے :

''الموید بتائید اللہ المستعان والمؤید من السماء و المظفر علی الاعداء ، امین المملکت والولایت ، معین السلطنت والخلافۃ ، شایستہ مسندِ سلطانی ، زینت رتبہ گورکانی ، شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان ، شاہنشاہ سپہر بارگاہ ، جم جاہ ، سکندر سپاہ ، روشن اختر ، ثریا لشکر ، دارا شوکت ، فریدون فر ، غرۂ ناصیہ سرفرازی ، محمد شاہ پادشاہ غازی ادام اقبالہ ، و دوام اجلالہ ، اللھم متع المسلمین بطول بقائہ و حیاتہ . . . ''
(مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۳۵ ، مرتبہ مالک رام و مختارالدین احمد) ۔

''نظم'' میں ''کسی'' نے 'احمد شاہ' کو کاٹ کر 'محمد شاہ' کیا ہے لیکن نثر کی عبارت وہی ہے جو اصل میں ہے ۔ اس میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ یا تصحیح نہیں کی گئی ہے بلکہ ''ادام اقبالہ و دام اجلالہ'' وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عبارت لکھتے وقت محمد شاہ زندہ تھے ۔ محمد شاہ کا انتقال ۲۷ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ کو ہوا ۔ اس کا بیٹا احمد شاہ ۲ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ کو تخت پر بیٹھا ۔ نظرثانی کا سال ، فضلی کے مطابق ، ۱۱۶۱ھ ہے ۔ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے ''فاتحات'' کے دو مقام پر دو شعروں میں خود ''احمد شاہ'' کر دیا اور ''کسی'' نے یا کاتب نے یہ دیکھ کر کہ نثر کی عبارت میں ''محمد شاہ'' کا نام آیا ہے ، ''فاتحات'' کے دونوں شعروں میں (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۱۰ و ص ۱۷) ''محمد شاہ'' کر دیا حالانکہ الفاظ ''محمد شاہ'' میں لفظ محمد کو ''مُمَد مَد'' پڑھنے سے وزن درست ہوتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل شعر میں ''احمد شاہ'' ہی تھا اور ''محمد شاہ'' بعد میں ''کسی'' اور کی اصلاح ہے ۔ پروفیسر

محمود الٰہی صاحب نے دیباچے کی محولہ بالا عبارت میں ، جہاں محمد شاہ کا نام آیا ہے ، لفظ ''ابو المظفر'' دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ یہ محمد شاہ کی کنیت ہے ، حالانکہ محولہ بالا عبارت کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ ''شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان . . .'' میں ''ابو المظفر'' محمد شاہ کی کنیت کے طور پر آیا ہے ۔ ساری غلطی کی بنیاد یہی ہے ۔ جب ابو المظفر کو کنیت فرض کر لیا تو پتا چلا کہ محمد شاہ کی کنیت ''ابو المظفر'' نہیں تھی بلکہ ''ابو الفتح'' تھی اور چونکہ قطعہ و اشعار سالِ تصنیف میں کچھ فنی سقم تھا (حالانکہ ہندسوں میں سالِ تصنیف اور سالِ نظرثانی کی موجودگی میں کسی الجھاؤ کی گنجائش نہیں تھی) اس لیے یہ معلوم کر کے کہ ''ابوالمظفر'' شاہ عالم ثانی کی کنیت تھی ، یہ نتیجہ نکالا کہ پہلا مسودہ احمد شاہ (۱۱۶۱ھ — ۱۱۶۷ھ) کے زمانے میں مرتب ہوا ، جس پر فضلی نے ۱۱۷۰ھ میں نظرثانی کی اور پھر یہ بھی لکھا کہ ''تعویق کی وجہ جو بھی رہی ہو کتاب کی تکمیل شاہ عالم کے زمانے میں ہوئی'' (مضمون ''کربل کتھا'' : محمود الٰہی ، دو ماہی اکادمی لکھنؤ ، جلد ۱ ، شمارہ ۱ ، ص ۱۰۷ ، جولائی ۱۹۸۱ع) اور یہ نتیجہ نکالا کہ ''قرائن کہتے ہیں کہ ''کربل کتھا'' کی تکمیل ۱۱۸۶ھ سے پہلے نہیں ہوئی ۔'' (ایضاً ص ۱۰۷) سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں ۱۱۴۵ھ کا سال کیوں اور کیسے غائب ہو گیا ؟ پھر ہندسوں میں لکھے ہوئے ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کو کیوں اور کیسے نظرانداز کیا جا سکتا ہے ؟ خود منشی کریم الدین نے ، جنھوں نے سب سے پہلے اس کتاب کو متعارف کرایا ، ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ ہی کے سال دیے ہیں ۔ یہاں ''قرائن'' کی کیا اور کیوں ضرورت پڑی ؟ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ''کربل کتھا'' کا سالِ تصنیف ۱۱۴۵ھ اور سالِ نظرثانی ۱۱۶۱ھ ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباس (فارسی)

ص ۱۰۳۲ ''عبارت الفاظ کتاب جام جہاں نما واضح بخاطر نمی رسد و اصطلاحات اہلِ ہند ہم معلوم نمی شود ۔ امید کہ بزبان ہندوستانی رسالہ ترتیب فرمایند ۔''

● ● ●

چوتھا باب

تاریخی نثر ، اس کا اسلوب

اب تک ہم اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی ان مختلف کتابوں اور ان کے اسالیب کا جائزہ لے چکے ہیں جن کا تعلق تنقیدی ، علمی اور مذہبی کتابوں سے تھا ۔ اس باب میں ہم کتبِ تاریخ کا مطالعہ کریں گے ۔ مختلف کتب خانوں کی 'فہرستِ مخطوطات' دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صدی میں کتبِ تاریخ بھی اُردو میں ترجمہ و تصنیف ہوئیں ۔ مثلاً تاریخ فیروز شاہی کا اُردو ترجمہ وارث علی بن شیخ بہادر علی ساکن دار الخلافہ شاہجہان آباد نے کیا ۔ لیکن ان میں سے اکثر کتابوں کے سنہ تصنیف کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ یہ بظاہر اُنیسویں صدی عیسوی کی تصانیف معلوم ہوتی ہیں ۔ اس دور میں ایک تاریخی تصنیف "قصہ و احوالِ روہیلہ" یقیناً ایسی ہے جو اسی صدی کی تصنیف ہے اور اس اعتبار سے اُردو میں پہلی کتابِ تاریخ ہے جس میں معاصر واقعات کو اُردو نثر میں لکھا گیا ہے ۔ف

"قصہ و احوالِ روہیلہ" سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے ۔ رستم علی بجنوری کا ذکر ان کے بیٹے سید منیف علی شوکت کے حوالے سے تذکروں میں آیا ہے ۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ وہ صاحبِ تصانیف تھے ۔[1] یادگار شعرا میں لکھا ہے کہ وہ خوش نویس کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے ۔[2] بے جگر نے لکھا ہے کہ ان کے بزرگوں کا وطن بارہہ تھا ۔ ان کے بیٹے منیف

ف۔ 'قصہ و احوالِ روہیلہ' کا سب سے پہلا تعارف ڈاکٹر نجم الاسلام نے اپنے ایک مضمون (تین نثری نوادر ، ص ۱۵۳ — ۱۶۳ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ع) میں کرایا تھا ۔ اس کا ایک مخطوطہ ان کے پاس اور ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ انجمن کا مخطوطہ ہمارے پیش نظر ہے ۔

علی شوکت نے بنارس میں کسی انگریز کے زیر اثر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا ۔ میرٹھ میں خیراتی لعل بے جگر سے جب شوکت کی ملاقات ہوئی تو وہ کسی پادری کے بچوں کو پڑھاتے تھے اور منیف مسیح کہلاتے تھے ۔[٣] شیفتہ نے شوکت کے دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''یہ اشعار اس متبع دجال کے ہیں ۔''[٤] اس زمانے میں برعظیم میں آنے والے انگریز عام طور پر منشی لگا کر اُردو پڑھتے تھے ۔ رستم علی بھی انگریزی فوج کی چھاؤنی دارانگر میں جان ہارس فورڈ کو ، جو اسپٹ صاحب کے نام سے معروف تھے ، اُردو پڑھاتے تھے ۔ مسٹر اسپٹ نے ایک دن سید رستم علی سے اس موضوع پر کہ کس طرح علی محمد خان روہیلہ نے ملک کٹھیر میں شاہجہان پور سے لے کر ہردوار تک قبضہ کر لیا ، اُردو میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تا کہ اُردو سیکھنے والوں کو اس کے پڑھنے سے فائدہ ہو ۔ رستم علی نے لکھا ہے کہ ''بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا فامّا حاکم صاحب والا مناقب سے عذر مناسب نہ جانا ۔ پس جو کچھ سنا تھا اور جانتاتھا لکھا ہے ۔''[٥] ''قصہ و احوال روہیلہ'' کا مخطوطہ ١١ ذی الحجہ ١١٩٦ھ/١٨ نومبر ١٧٨٢ع کا مکتوبہ ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت انگریز فوج دارانگر کی چھاؤنی میں پڑی ہوئی تھی ۔ ''تاریخ اودھ'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہ رمضان ١١٩٥ھ/اگست ١٧٨١ع میں نواب آصف الدولہ کی اور انگریز سپاہ کے ساتھ نواب سید فیض اللہ خان کے آدمیوں کی لڑائی ہوئی ۔ انگریزی و آصفی (آصف الدولہ) سپاہ کو ہزیمت ہوئی ۔ پٹھانوں نے ان پلٹنوں کا اسباب لوٹ لیا ۔ اس فساد کے بعد سے سپاہ کی تعیناتی دارانگر کے مقام سے موقوف ہو گئی ۔''[٦] رستم علی چونکہ دارانگر کی چھاؤنی میں پڑھاتے تھے اس لیے 'قصہ و احوال روہیلہ' ١١٩٥ھ میں چھاؤنی کے ختم ہونے سے پہلے تصنیف ہوئی ۔ یہ کتاب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر ختم ہوتی ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ١١٨٨ھ اور ١١٩٥ھ (١٧٧٤—١٧٨١ع) کے درمیان لکھی گئی ۔

''قصہ و احوال روہیلہ'' کا آغاز ''آونا داؤد خان کا ولایت سے'' سے ہوتا ہے ۔ داؤد خان کا ذکر کر کے رستم علی نے لکھا ہے کہ اس نے سنگوتی گاؤں کے زمیندار کو سزا دینے کے لیے اس پر حملہ کیا اور بہت سے لوگوں کو قید کر لیا ۔ انھی قیدیوں میں ''ایک لڑکا عمر برس دس گیارہ نہایت خوبصورت ، رنگ سرخ سپید ، میٹھی زبان ، پیاری پیاری باتیں ، قوم جاٹ کا ہریم سنگھ نالو قید میں آیا ۔ داؤد خان نے اوس کو دیکھا ۔ نزدیک بولایا ۔ باتیں سنیں ۔ بے اختیار جی کو

پھاپا ۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کہا ۔ علی محمد خان نانو رکھا ۔ سنت ختنہ کی بموجب مذہب محمد صلعم کے فراغت پائی اور اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا ۔ دو تین برس میں قابل ہرفن کا ہوا . . . داؤد خان کا بیٹا محمد خان نانو پلی تھا . . . چنانچہ ایک روز سن پندرہ جلوس محمد شاہی میں سارے پٹھان سردار چھوٹے بڑے کو بلوائے کے علی محمد خان کو ولی عہد اپنا کیا ۔"[۸] یہی پریم سنگھ جاٹ یعنی علی محمد خان ، نوابانِ رامپور کے جدِ اعلیٰ ہیں ۔

"قصہ و احوال روہیلہ" کا مرکزی کردار علی محمد خان ہے ۔ رستم علی نے علی محمد خان کی زندگی کے حوالے سے اس دور کی تاریخ لکھی ہے جس میں اس کی مختلف جنگوں اور حسن انتظام کو بیان کیا گیا ہے ۔ علی محمد خان اپنی اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر مختلف راجاؤں اور زمینداروں کو شکست دے کر اس علاقے کا سب سے طاقتور حکمران بن جاتا ہے ، یہاں تک کہ محمد شاہ بادشاہ بنفس نفیس اس کی سرکوبی کے لیے آتے ہیں ۔ انند رام مخلص نے اپنے "سفر نامہ"[۹] میں محمد شاہ بادشاہ اور علی محمد خان کی اس جنگ کا حال بیان کیا ہے ۔ محمد شاہ کی یہ آخری فوج کشی تھی جس میں وہ خود میدان جنگ میں گیا تھا ۔ اس جنگ میں علی محمد خان نے صلح کر لی اور محمد شاہ نے سرہند کی خدمت فوجداری سے اسے سرفراز کیا ۔ رستم علی نے احمد شاہ ابدالی کے حملوں کو بھی اس تصنیف میں بیان کیا ہے اور محمد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی کا بیان بھی کیا ہے ۔ اس میں علی محمد خان کی وفات کا بیان کرکے رستم علی نے ان واقعات کو بھی بیان کیا ہے جو اس کے بعد پیش آئے جن میں نواب سعید اللہ خان خلف علی محمد خان کی فتح یابی ، قائم خان بنگش کا مارا جانا ، نواب ابو المنصور کی شکست ، احمد خان بنگش کی فتح ، ابو المنصور خان کا شکست کھا کر شاہجہان آباد آنا ، قنوج و مارہرہ پر پٹھانوں کا قبضہ ، بادشاہ دہلی کی ناراضی سے ابو المنصور (صفدر جنگ) کا اودھ جانا ، احمد شاہ درانی کا نجیب الدولہ کو امیر الامرائی کا منصب دینا ، شاہ عالمگیر ثانی کی شہادت ، جنگ پانی پت سوم میں احمد شاہ ابدالی کے ہاتھوں مرہٹوں کی شکست فاش ، سورج مل جاٹ پر نجیب الدولہ کی فتح ، شاہ عالم ثانی کا مرہٹوں کے ساتھ دہلی آنا اور نواب ضابطہ خان کی شکست وغیرہ کے واقعات شامل ہیں ۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر یہ کتاب ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں ہندوستان کی تقریباً پچاس سالہ تاریخ ، روہیلوں اور پٹھانوں کے حوالے سے ، بیان ہوئی ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ اس دور کی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے ۔ اُردو زبان

میں یہ تاریخ کی پہلی کتاب ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ یا تلخیص نہیں ہے بلکہ مصنف نے ، اپنی معلومات کی بنا پر ، اسے سادہ و عام فہم زبان میں لکھا ہے ۔

''قصہ و احوال روہیلہ'' کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہار بیان کا تنوع بھی ہے ۔ موقع و محل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے اس کا اسلوب بھی اسی کے مطابق اپنا لہجہ اور رخ بدلتا جاتا ہے ۔ اس میں جنگی مناظر بھی ہیں اور سازشوں کا احوال بھی درج ہے ۔ فوجی حکمت ِ عملی بھی بیان کی گئی ہے اور مختلف مراسلے اور نامہ و پیغام بھی لکھے گئے ہیں ۔ تاریخ نویسی اور نثر نگاری دونوں لحاظ سے یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔ تفسیر ِ مرادیہ ، کربل کتھا ، شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے تراجم و تفاسیر ِ قرآن کی طرح اس کتاب میں بھی اُردو نثر آگے بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ ''قصہ و احوال ِ روہیلہ'' کی نثر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اسلوب ِ بیان میں معیار کی یکسانیت ہے ۔ رستم علی کو اپنی بات پُر اثر طریقے سے بیان کرنے اور واقعات کو اختصار کے ساتھ لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر بیانیہ ہے ۔ اس میں رنگینی و عبارت آرائی نہیں ہے بلکہ وہی زبان اور وہی انداز اختیار کیا گیا ہے جو عام طور پر بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے ۔ یہاں نثر انشاپردازی کے لیے نہیں بلکہ اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے اسی لیے اس میں سلاست و روانی بھی ہے اور اپنی بات کو کہنے کی قوت بھی ۔ اس دور میں جب اُردو نثر میں تاریخی کتابیں لکھنے کی کوئی روایت نہیں تھی رستم علی کی یہ تصنیف اُردو نثر کی ایک نئی روایت کو جنم دیتی ہے ۔ احمد شاہ ابدالی ہندوستان پر فوج کشی کرتا ہے ۔ یہ وہ مشہور جنگ ہے جس میں مغل فوجوں کو آخری بار فتح نصیب ہوئی تھی ۔ رستم علی ایک مؤرخ اور نثر نگار کی حیثیت سے اسے یوں بیان کرتے ہیں :

> ''سن تیس جلوس معلیٰ میں کہ مزاج مبارک حضرت ظل اللہ کا بیماری . . . سے کسل رکھتا تھا کہ خبر آمد احمد شاہ افغان درانی کی گرم ہوئی ۔ نواب معین الملک نواب وزیر قمر الدین خاں کہ خدمت صوبہ لاہور کی سے سرفراز تھا ، مقابلہ احمد شاہ درانی کا کیا ۔ حضرت ظل اللہ نے شاہزادۂ عالمیان احمد شاہ بہادر معہ نواب وزیر قمرالدین خاں ، نواب ابوالمنصور خاں ، وغیرہ بائیس امراء عظیم الشان توپخانہ کثیر رخصت فرمایا ۔ کوچ بکوچ کئی منزل میں سرہند جا پہنچا ۔ اوس طرف سے احمد

شاہ درانی دریا اٹک تک گوہیلا مار اوترا ۔ مقابلہ معین الملک سے ہوا ۔ جنگ عظیم واقع ہوئی ۔ طرفین سے ہزارہا عالم مارا گیا ۔ آخرش نواب معین الملک نے نقد جان کا نثار کام خداوند نعمت کے کیا ۔ اوسی ضمن میں علی محمد خاں نے عبداللہ خاں ، فیض اللہ خاں دونوں بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔ سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف اس ضلع کے بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔ بعد کئی روز کے لشکر کے شاہ دران کا اور لشکر ہندوستان کا مقابل ہوا ۔ چند روز جنگ توپ رہکلہ کی رہی ۔ قضا کار گولا توپ کا نواب وزیر قمرالدین خاں بہادر کے لگا ۔ اوسی وقت نقد جان کا تصدق خداوند عالم کے ہوا ۔ تن خاکی نے اوپر خاک کے استراحت کی ۔ وقوع اس واقعہ کی سے تمام لشکر ہندوستان کا بے ہواس ہوا ۔ شاہزادہ عالم و عالمیان احمد شاہ بہادر مسلحہ گھوڑے پر سوار ، کئی ہزار سوار چوکی ہوئی سے مقابلہ شاہ دران کا فرمایا ۔ طرفین سے توپ رہکلا ، گجنال ، شترنال ، قینچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے ۔ عالم طرفین میں کوئی مر گیا ، کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا ۔ شاہ زادہ عالم نے مانند شیرنر کے اور ہاتھی مست کے نعرہ مارا کہ ”اے جوانوں ہندوستان کے ، وقت تن دہی اور مردمی اور دلاوری بہادری کا ہے ۔ بنام خدا عز و جل دل قوی رکھو ۔ جرأت کرو و دیکھو غول درانی کا بھاگا جاتا ہے ۔ سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان کے نے گھوڑے چلائے ۔ درانیوں میں مل گئے ۔ تلوار پر تلوار مانند بجلی کے چلنے لاگی ۔ گرد غبار سم گھوڑوں سے اس قدر بلند ہوئے ، آسمان اور آفتاب نظر آنے سے چھپ گیا ۔ گویا نمونا قیامت کا تھا ۔ تلوار پر تلوار لگتی تھی ۔ شور چھاچھنی تلوار اور شپاشپی نیزہ کی سے آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانند خاک کے اوڈ جا ۔ اوس میدان میں شاہ زادہ عالمیان جس طرف گھوڑا دپٹ جاتا تھا جس طرح باز اوپر کبوتر کے تیغ بے دریغ مانند گھاس کاٹتا تھا ۔ تنک کے تنک ، غول کے غول درانیوں کے مانند رہوڑ بھینڈوں کے بھاگے ۔ ہزار ہا عالم طرفین کا قتل میں آیا : ع ”کوئی تڑپھے کوئی سسکے ، کوئی ہوئے بے جان ۔“ فتح لشکر ہندوستان کی ہوئی ۔ طنبور فتح کا بجایا ۔ احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کے ہوا ۔“[۱۰]

ساری کتاب میں نثری اسلوب کا یہی دلچسپ بیانیہ انداز ہے ۔ اس نثر

میں چھوٹے چھوٹے جملے بھی ہیں جو اپنی جگہ مکمل اور پوری ایک بات کو بیان کرتے ہیں ۔ طویل جملے بھی ہیں جو عبارت آرائی کی وجہ سے طویل نہیں ہیں بلکہ ایک بات کو سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہیں ۔ یہاں اہمیت عبارت کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے جسے کہنے کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے ۔ عبارت کو اہمیت دینے سے نثر کی وہ صورت بنتی ہے جو ''نو طرز مرصع'' اور ''کربل کتھا'' کے بعض حصوں میں ملتی ہے اور بات کو اہمیت دینے سے وہ صورت بنتی ہے جو ''تفسیر رفیعی'' ، ''موضحِ قرآن'' ، ''تفسیر مرادیہ'' اور ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں نظر آتی ہے ۔ عبارت کو یا بات کو اہمیت دینے سے اسلوبِ نثر بدل جاتا ہے ۔ احوال روہیلہ کی نثر جدید رجحان نثر کی ابتدائی صورت ہے اس لیے اس کے اکثر جملوں کی ساخت پر اس عرب ایرانی تہذیب کی چھاپ کا واضح اثر بھی موجود ہے جس نے برعظیم کے اجتماعی اداروں اور انفرادی طرزِ عمل کو نئے سانچوں میں ڈھال کر نیا لہجہ ، نیا آہنگ اور نیا انداز فکر و اظہار دے کر انہیں بدلا تھا ۔ اوپر کے اقتباس میں بھی یہ اثر واضح ہے ۔ اب یہ چار جملے اور دیکھیے :

(۱) ''دونو بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔''

(۲) ''سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان نے گھوڑے چلائے ۔''

(۳) ''سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔''

(۴) ''احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کی ہوا ۔''

پہلے جملے میں ''دونوں بیٹوں اپنو کوں'' کی ساخت وہی ہے جو فارسی میں ''ہر دو پسرانِ خویش را'' کی ہے ۔ دوسرے جملے میں ''جوانوں ہندوستان'' اور تیسرے جملے میں ''سرداروں ولایتی'' فارسی ''سردارانِ ولایتی'' اور ''جوانانِ ہندوستان'' کا اُردو روپ ہیں ۔ یہاں فارسی کی طرح اُردو میں بھی موصوف کو صفت سے پہلے لایا گیا ہے ۔ اسی طرح ''سنتے ہی آوازہ کے'' یا ''سلسلہ دوستی کا مربوط کیا'' پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح ہے ۔ چوتھے جملے میں ''متوجہ طرف قندھار کی ہوا'' پر بھی یہی اثر نمایاں ہے ۔ اس میں اُردو ساخت کا اثر صرف اتنا آیا ہے کہ علامتِ اضافت کو نکال کر ''کی'' کا اضافہ کر دیا گیا ہے ۔ آج ہم اسے ''قندھار کی طرف متوجہ ہوا'' کہیں گے ۔ فارسی تہذیب کے زیر اثر اُردو جملے کے الفاظ بھی اسی تہذیبی آہنگ سے مل گئے تھے ۔ اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان تہذیبی اثرات کا سایہ ڈھل رہا ہے اور

اُردو زبان اپنی آواز ، اپنے لہجے اور آہنگ کو دریافت کرنے کی کوشش میں لفظوں کی ترتیب ، صفت موصوف کے رشتے اور علامتِ اضافت کے رشتوں کو بدل کر اپنے وجود کی انفرادیت قائم کر رہی ہے ۔ اس دور میں یہی تہذیبی اثرات دل و دماغ پر چھائے ہوئے تھے اور اسی لیے یہ از خود اُردو تحریروں میں در آتے تھے۔ اُردو جملے کی ساخت پر یہ اثرات کم ہونے کے باوجود محمد باقر آگاہ کی نثر میں بھی موجود ہیں اور میر امن کی ''باغ و بہار'' میں بھی ، ہلکے ہونے کے باوجود ، موجود ہیں ۔ ہر تہذیب اپنے سانچے خود لے کر پیدا ہوتی ہے اور جب وہ تہذیب بدلتی یا مرتی ہے ، اس کے سانچے بھی اسی کے ساتھ ٹوٹ جاتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی اس تہذیب کا آخری دور تھا ۔ انیسویں صدی میں جب انگریزی تہذیب پھیلی تو جملے کے ساخت میں تبدیلی کا عمل شروع ہو گیا ۔ آج جو ہم یہ نثر لکھ رہے ہیں اس پر مغربی تہذیب اور انگریزی جملے کی ساخت کا اثر موجود ہے حالانکہ یہ ہمیں ابھی ویسے نظر نہیں آتا جیسے فارسی تہذیب کا اثر جملے کی ساخت پر ہمیں ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں ایک نظر ہی میں دکھائی دے جاتا ہے ۔

رستم علی کی اس تصنیف میں بول چال کی وہی عام زبان استعمال ہوئی ہے جو لکھنے والے کے اردگرد بولی جا رہی ہے ۔ اس پر کھڑی اور روہیل کھنڈی بولیوں کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ مثلاً ''کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا'' ، ''آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانند خاک کے اوڈ جا'' یا ''بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا'' کے بجائے آج ''تڑپتا تھا ۔ سسکتا تھا ۔ پھٹ جائے ۔ اڑ جائے ۔ رکھتا تھا'' بولیں گے ، لیکن رستم علی کے ہاں فعل کی یہ صورت اس دور کی عام و مروجہ زبان کا حصہ تھی ۔ ان علاقوں میں آج بھی گاؤں دیہات میں یہی تلفظ و لہجہ سننے میں آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ فعل استمراری کا استعمال نہیں ملتا اور اس کے بجائے یہ صورت ملتی ہے :

''طرفین سے تو رہکلا ، کجنال ، شترنال ، تینچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے ۔''
(مخطوطہ ص ۵۳)

''القصہ اس نوع کے سوال جواب ہوتے تھے ۔'' (ص ۷۳)

''جنگ قراولی ہوتی تھی ۔'' (ص ۸۳)

اس دور میں 'ڑ' کے بجائے 'ڈ' کا استعمال عام تھا ۔ مثلاً اوڈتی تھی (اُڑتی تھی) ، بھیڈوں (بھیڑوں) گڈھی (گڑھی) پڈھنے (پڑھنے) ، یہی صورت رستم علی کی نثر میں

ملتی ہے - قائم چاند پوری کے ہاں بھی 'ڈ' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے - خانِ آرزو کی لغت ''نوادر الالفاظ'' میں بھی متعدد الفاظ 'ڑ' کے بجائے 'ڈ' سے لکھے گئے ہیں - رستم علی کے ہاں اس دور کے عام رجحان کے مطابق فارسی روزمرہ، مرکب مصادر اور ان کی مختلف صورتوں کو اُردو میں ترجمہ کرنے کا رجحان ملتا ہے - مثلاً رخصت فرمانا ، مربوط کرنا ، استراحت کرنا ، قتل میں آنا ، تاب نہ آنا ، نعرہ بولنا ، لڑائی کھانا وغیرہ -

بحیثیتِ مجموعی ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' اُردو نثر کے اس نئے اسلوب کی پیش رو ہے جو آئندہ دور میں اُردو نثر کا عام اسلوب بن جاتا ہے - اٹھارویں صدی میں دو اسلوب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں - ایک وہ اسلوب جو ''نو طرز مرصع'' میں نظر آتا ہے اور ایک وہ اسلوب جو ''قصہ و احوال روہیلہ'' اور باقر آگاہ کے دیباچوں میں ملتا ہے - اگلے باب میں ہم ان نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے جن کا تعلق قصہ کہانیوں اور داستانوں سے ہے -

حواشی

۱- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۳۸۹ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -
۲- یادگار شعرا : مترجم طفیل احمد ، ص ۱۲۲ ، ہندوستانی اکیڈیمی الہ آباد ۱۹۴۳ع -
۳- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) خیراتی لعل بے جگر ، انڈیا آفس لائبریری ، لندن -
۴- گلشنِ بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۱۳ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ع -
۵- قصہ و احوال روہیلہ : سید رستم علی ، ص ۲ ، مخطوطہ انجمنِ ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۶- تاریخ اودھ : نجم الغنی خان (جلد سوم) ، ص ۲۴۹ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
۷- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۹ -
۸- ایضاً : ص ۱۰ - ۱۱ -
۹- سفر نامۂ مخلص : انند رام مخلص ، مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ع -
۱۰- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۵۲ - ۵۸ -

● ● ●

پانچواں باب

افسانوی تصانیف اور اسالیب

محمد شاہی دور میں برعظیم کی تہذیب کا مرکزی دھارا خشک ہوگیا تھا اور وہ بند پانی کی تہذیب بن کر رہ گئی تھی ۔ اس دور میں دو چیزیں مقبول تھیں : ایک چپتّی اور دوسری داستان اور دونوں کا مقصد سونے کے عمل کو آسان بنانا تھا ۔ داستانیں ، جن کی بنیاد عشق و عاشقی کے سہانے قصوں پر قائم تھی ، اس تہذیب کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتی تھیں اور اسی لیے یہ معاشرے کے ہر طبقے میں یکساں طور پر مقبول تھیں ۔ بوستانِ خیال اور قصۂ حاتم طائی جیسی داستانیں بھی فارسی زبان میں اسی زمانے میں لکھی گئیں ۔ ان سب داستانوں کے کردار بادشاہ ، شاہزادے ، شہزادیاں ، وزیر و سوداگر تھے اور ان میں تخیل کی پرواز اتنی تیز تھی کہ پلک جھپکنے میں دور دراز ملکوں میں پہنچا دیتی تھی ۔ وہ خواہشات ، جنھیں عملی زندگی میں یہ معاشرہ حاصل نہ کر سکتا تھا ، ان داستانوں کی خیالی مہمات کے ذریعے آسودہ کر رہا تھا ۔ ایک شہزادہ کسی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے حاصل کرنے کے لیے نکلتا ہے ۔ راستے میں طرح طرح کے مصائب سے دو چار ہوتا ہے ۔ جنوں اور دیووں سے مقابلہ کرتا ہے ۔ طلسمات میں پھنس کر مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے فتح پاتا ہے اور پھر شہزادی کو لے کر اپنے ملک واپس آتا ہے ۔ اس کے پاس کوئی ایسا توڑ ہوتا ہے جو اسے کسی فقیر ، ہمدرد ، پری یا دیو زاد نے دیا ہے اور جس سے وہ ہر مشکل پر قابو پالیتا ہے ۔ وہ توڑ کوئی انگوٹھی یا مہرہ ہو سکتا ہے یا قصۂ مہر افروز و دلبر کی طرح کوئی چکتّر ہو سکتا ہے جو مہرے کی ایک نئی شکل ہے ۔ ان داستانوں میں طلسم و سحر سے ایک ایسی دنیا آباد کی جاتی ہے جس سے خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہی مزاج ہمیں نواب **عیسوی خان** کی داستان '**قصہ مہر افروز و دلبر**' میں ملتا ہے ۔ یہ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی اور تقریباً

ڈھائی سو سال بعد اب پہلی بار سامنے آئی ہے ۔ اس داستان کا مخطوطہ جو آغا حیدر حسن کو گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ کے سجادہ نشین محمد غنی حضرت جی سے ۱۹۲۹ء میں ملا تھا ، پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے ۱۹۶۶ء میں پہلی بار شائع کیا ۔ مخطوطے پر نہ مصنف کا نام لکھا اور نہ کوئی ترقیمہ ، البتہ شروع میں کسی اور شخص کے قلم سے 'عیسوی خان بہادر' اور 'قصہ مہر افروز و دلبر' لکھا ہوا تھا ۔ مسعود حسین خاں نے عیسوی خان کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور آب حیات کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ "یہ عیسوی خاں غالباً حافظ عبدالرحمٰن خاں احسان کے چچا ہوں گے کیوں کہ احسان کے والد حافظ غلام رسول خاں کا خطاب موسیٰ خاں محب الدولہ خان بہادر تھا اور محمد شاہ (۱۷۴۸ء — ۱۷۱۹ء) اور احمد شاہ (۱۷۵۴ء — ۱۷۴۸ء) کے زمانے میں شاہزادوں اور شاہزادیوں کو کلام مجید پڑھانے پر مامور تھے ۔"[۱]

فرحت اللہ بیگ اور محمد حسین آزاد نے جو کچھ لکھا تھا وہ عیسوی خاں کے بارے میں نہیں بلکہ موسوی خاں کے بارے میں تھا ۔ اٹھارویں صدی اور اس سے پہلے کی تاریخوں میں عیسیٰ خاں موسیٰ خاں کے نام کے کئی آدمی ملتے ہیں ۔ موسوی خاں مرزا معز و فطرت کا نام بھی تذکروں اور تاریخوں میں آتا ہے ۔ داؤد اورنگ آبادی کے ایک شعر میں موسوی خاں کا نام اس طرح آیا ہے :

موسوی خان اگر طور معانی کا کلیم
شعر داؤد ہے سب فرس اگر ہے دکنی[۲]

لیکن عیسوی خاں کا نام کہیں نظر نہیں آیا ۔ عیسیٰ خاں کو عیسوی خاں بنانے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا ۔ نثار احمد فاروقی نے اس سلسلے میں مزید دادِ تحقیق دی ہے اور لکھا ہے کہ "سادات کا ایک چھوٹا سا خاندان کشمیر سے آ کر دہلی میں بس گیا تھا ۔ اس خاندان کے ایک فرد عیسیٰ خاں تھے ۔ ان کے بھانجے میر فرید الدین آفاق اور بیٹے امیر بخش شہرت تھے ۔ دونوں ثناء اللہ خاں فراق کے شاگرد اور شاہ فخر الدین دہلوی کے مرید تھے ۔ یہ تینوں ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں حیدر آباد دکن جا کر نواب شمس الامراء بہادر اور مہاراجہ چندو لال شاداں کے متوسل ہو گئے تھے ۔ یہاں آفاق و شہرت نے مل کر کئی کتابیں لکھیں جن میں دانش افروز ترجمہ کلیلہ دمنہ (منظوم) ، ترجمہ منطق الطیر (منظوم) ، چمنستانِ برکات ، گلدستہ مجلس ، گلستان (منظوم اُردو) ، دیوانِ ریختی وغیرہ شامل ہیں ۔

عیسیٰ خاں کے بارے میں شاہ کمال کے تذکرے 'مجمع الانتخاب' کے حوالے سے لکھا ہے کہ شہرت کے والد عیسیٰ خاں شاہ نظام الدین صوبیدار دہلی کے نائب تھے ۔ جب جنرل لیک کی فوجوں نے ۱۸۰۳ع میں دہلی کو فتح کیا تو شاہ نظام الدین دہلی سے گوالیار چلے گئے ۔ میر سید علی غمگین دہلوی ، جن کے نام غالب کے بہت سے خطوط دریافت ہوچکے ہیں ، انھی شاہ نظام الدین کے بھتیجے تھے اور گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ بھی انھی کی ہے جن کے کتب خانے میں قصہ' مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ رہا ہے ۔ چونکہ اس مخطوطے کے شروع میں کسی کے قلم سے غلط سلط رومن رسم الخط میں "مالک اس کتاب کا نائب صاحب ۔ جو کوئی دعویٰ کرے سو جھوٹا ہے ۔" لکھا ہوا ہے اس لیے فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ نائب صاحب سے یہاں عیسیٰ خاں مراد ہے ۔ یہ کتاب ان کی ملکیت رہی ہے ۔ کسی نے بعد میں اس پر قصہ عیسوی خاں بہادر لکھ دیا ہے اور سہواً عیسیٰ خاں کے بجائے عیسوی خاں قلم سے نکلا ہے ، یا عرفاً یہ اسی طرح پکارے جاتے ہوں گے ۔[3] یہاں یہ بحث بے ضرورت ہے کہ مسعود حسین خاں اور نثار احمد فاروقی کی تحقیق اور منطق میں کیسی کیسی غلطیاں ہیں اور کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر منڈھ دی گئی ہے ، لیکن "قصہ' مہر افروز و دلبر" کی دریافت و اشاعت بذات خود ایک اہم واقعہ ہے ۔

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اُردو ادب پر ہندی کا اثر"[4] میں لکھا ہے کہ عیسوی خاں اہلِ اُردو کے لیے ایک چیستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں ۔ یہ بہاری ست سئی کی ایک ٹیکا (شرح) "رس چندرکا" کے مصنف ہیں اور ہندی کے یہی ادیب نواب عیسوی خاں قصہ' مہر افروز و دلبر کے مصنف ہیں ۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے ایک اور مضمون[5] میں عیسوی خاں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کیں اور لکھا کہ عیسوی خاں کا نام سب سے پہلے ہندی کے مشہور تذکرۂ شعرا "شو سنگھ سروج" (۱۸۷۸ع) مصنفہ شو سنگھ سنیگر میں آیا ہے ۔ جگن ناتھ رتنا کر کو بہاری ست سئی کا ایک مخطوطہ ملا جس میں مصنف کا نام عیسوی خاں ، تصنیف کا نام "رس چندرکا" اور سالِ تصنیف سمبت ۱۸۰۹ (۱۷۵۲ع) درج تھا ۔ اس شرح میں بہاری کے دوہوں کو فارسی و اُردو طریقے سے ، حروف تہجی کے اعتبار سے ، ترتیب دیا گیا ہے ۔ ناگرنی پرچارنی سبھا کی کھوج رپورٹ ۱۹۴۱ع کے صفحات ۱۸۶ - ۱۸۷ اور ۱۹۵۵ع کی رپورٹ کے حصہ اول ص ۹۷ اور حصہ دوم کے ص ۲۱۹ پر لکھا ہے کہ نواب عیسوی خاں نرور (گوالیار) کے راجا چھتر سنگھ

کے متوسل تھے اور وہیں سمبت ۱۸۰۹ بکرمی یعنی ۱۷۵۲ع میں انھوں نے بہاری ست سئی کی ٹیکا نظم و نثر میں لکھی ۔ اس ٹیکا کے کئی مخطوطات موجود ہیں ۔ ہندی ساہتیہ سمیلن الہ آباد کے مخطوطے کے آخری بند کے یہ تین دوہے کتاب اور مصنف کے بارے میں اہم معلومات بہم پہنچاتے ہیں :

کیے پرسنگ نرور لرہتی چھتر سنگھ بھوبھان
پڑھت بہاری ست سیئا سب جگ کرت پرمان
تب سب کوھت کو سُگم بھاشا وچن ولاس
ادت عیسوی خاں کیورس چندرکا پرکاس
نند ، گگن ، بسو ، بھومی گنی کیجے برس بچار
رس چندرکا پرکاس کیے مدھو شیجی پور نمو کروار

ان دوہوں سے یہ بات معلوم ہوئی کہ عیسوی خاں نے نرور کے راجا چھتر سنگھ کی سرپرستی میں رس چندرکا لکھی ۔ آخری دوہے میں تصنیف کا سال ، مہینہ اور دن دیا گیا ہے ۔ ہندی میں صفر سے لے کر ۹ تک کے اعداد میں سے ہر ایک کے لیے کچھ مخصوص الفاظ مقرر ہیں ۔ سالِ تصنیف میں آنے والے اعداد کے متوازی الفاظ نظم کر دیے جاتے ہیں ۔ ان الفاظ کے اعداد دائیں سے بائیں لکھنے سے جو ہندسہ برآمد ہوتا ہے وہی سالِ تصنیف ہوتا ہے ۔ آخری دوہے میں نند ، گگن ، بسو اور بھومی کے اعداد بالترتیب ۹ - ۰ - ۸ - ۱ ہیں ۔ ان سے ۱۸۰۹ سمبت بنتا ہے ۔ دوسری سطر میں مدھو اور شیجی سے چیت کا مہینہ اور پورنما سے جمعرات مراد ہے ۔ عیسوی خاں نرور کے راجہ چھتر سنگھ کے متوسل تھے ۔ نرور ہاڑوں کی ریاست گوالیار کے راجہ کے ماتحت تھی ۔ اس کے راجہ چھتر سنگھ جنوری ۱۷۲۰ع میں گدی پر بیٹھے ۔ وہ کم از کم ۱۷۵۴ع تک ضرور حکمراں رہے کیونکہ پیشوا راگھوبا دادا کی ڈائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے جو جون ۱۷۵۴ع میں ہوا تھا ۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے قصۂ مہر افروز و دلبر اور رس چندرکا کی نثروں کا مقابلہ کرکے بتایا ہے کہ یہ ایک ہی مصنف کے قلم سے نکلی ہیں ۔ عیسوی خاں نے رس چندرکا کے علاوہ ست سئی کی ایک اُردو شرح بھی لکھی تھی جس کا مخطوطہ ٹیکم گڑھ (مدھیہ پردیش) کے مہاراجا دیویندرسنگھ جودیو کی لائبریری میں محفوظ ہے جس میں ہر ورق پر ایک طرف اُردو رسم الخط میں اور دوسری طرف ہندی خط میں شرح لکھی ہے ۔ اس مخطوطے کے پہلے ورق پر 'نواب عیسوی خاں کرت رس چندرکا' لکھا ہوا ہے ۔ ہندی مخطوطات کے فہرست نگاروں نے ہر جگہ عیسوی خاں کے نام کے آگے

قوسین میں ''نواب'' لکھا ہے ۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں ان کا نام عیسوی خاں بہادر دیا گیا ہے ۔ نام کے ساتھ بہادر کا لفظ کسی عام آدمی کے لیے استعمال نہیں ہوتا ۔ پھر عیسوی خاں خود کوئی عام نام نہیں ہے ۔ ایسے انوکھے نام کا کوئی اور شخص بھی ہو جو نواب بہادر بھی ہو اور ساتھ ساتھ مصنف بھی ، ممکن نہیں ہے ۔ نرور راج کو دولت راؤ سندھیا نے اٹھارویں صدی کے آخر میں فتح کرکے گوالیار میں شامل کر لیا تھا ۔ قصۂ مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ بھی گوالیار سے ملا ہے ۔ اس لیے یہ قصہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں یا اس سے کچھ اور پہلے لکھا گیا ہوگا جس کی تصدیق خود اس قصے کی زبان سے بھی ہوتی ہے اور جس کا ذکر خود مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں کیا ہے کہ ''وہ ہندو دیومالا سے بھی بخوبی واقف ہے ۔ وہ اپنی اکثر تشبیہیں ، جنھیں وہ ایمان کہتا ہے ، بلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے ۔ اس کے اکثر فقروں پر سور داس ، میرا بائی یا رحیم کے دوہوں کی چھاپ نظر آتی ہے . . . اس کے پیش نظر یا تو فارسی داستانیں ہیں یا بھگتی اور ریتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زد خلائق ہو چکے تھے ۔''[۶] اس بحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف یہی نواب عیسوی خاں بہادر ہیں اور یہ قصہ محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھا گیا ۔ جیسے قصۂ مہر افروز و دلبر کو دریافت کرنے کا سہرا مسعود حسین خاں کے سر ہے اسی طرح عیسوی خاں کو دریافت کرنے کا سہرا ڈاکٹر پرکاش مونس کے سر ہے ۔ عیسوی خاں کی شخصیت اور زمانے کے تعین کے بعد یہ اُردو زبان کی قدیم ترین داستان قرار پاتی ہے ۔

قصۂ مہر افروز و دلبر دو حصوں میں تقسیم ہے ۔ پہلے حصے میں داستان ہے جو کل کتاب کے دو تہائی صفحات پر مشتمل ہے اور ایک تہائی حصہ نصیحت نامے پر مشتمل ہے ۔ داستانوں کے عام مزاج اور تہذیبی تقاضوں کے مطابق اس داستان میں بھی ایک بادشاہ کی کہانی سنائی گئی ہے جس کی اولاد زندہ نہیں رہتی تھی اور اسی لیے وہ اداس رہتا تھا ۔ ایک فقیر کی دعا سے اس کے ہاں نہایت حسین و جمیل لڑکا پیدا ہوا جس کا نام مہر افروز رکھا گیا ۔ دستور زمانہ کے مطابق چار برس کی عمر میں اسے پڑھنے بٹھایا گیا ۔ مہر افروز ایسا صاحب طبیعت تھا کہ جو ''کوئی برسوں میں سیکھے تو یہ دنوں میں سیکھے۔'' جلد ہی علوم و فنون کی تحصیل سے فارغ ہوگیا ۔ جب چودہ سال کا ہوا تو باپ سے اجازت لے کر شکار کو گیا ۔ وزیر کا بیٹا نیک اندیش ساتھ تھا ۔ یہ دونوں

ایک پرلدے کا پیچھا کرتے راستہ بھول گئے اور پریوں کے دیس میں آ گئے ۔
یہاں مہر افروز نے پریوں کے بادشاہ کی بیٹی دلبر کو دیکھا اور عاشق
ہو گیا ۔ لیکن خود محبوب کو اس کی خبر بھی نہ ہوئی ۔ عشق کی آگ
میں جلتے ہوئے وہ دیوانہ وار تلاشِ محبوب میں نکل کھڑا ہوا ۔ چلتے
چلتے ایک فقیر سے ملاقات ہوئی ۔ فقیر نے مہر افروز کی راہنمائی کی اور اسے
ایک ''چکتر'' دیا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے پھینکنے سے دیو کا
سر کٹ کر گر جاتا ہے ۔ مہر افروز اور لیک الدیش مختلف مرحلوں سے گزرتے ،
مصیبتیں جھیلتے ، طلسمات میں گرفتار ہوتے ، دیو اور دیولیوں سے لڑتے
آخرکار منزلِ مراد کو پہنچ گئے ۔ مہر افروز کی شادی دلبر سے اور لیک الدیش
کی شادی دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ سے ہو گئی ۔ جب یہ قافلہ
اپنے ملک کو واپس ہوا تو راستے میں پھر نئی مشکلات میں پھنس گیا لیکن
آخرکار ان سب آفات و بلیات سے مقابلہ کرتا کامیاب و بامراد اپنے وطن واپس
پہنچ گیا اور سارے ملک میں خوشی کا جشن منایا گیا ۔ مہر افروز و دلبر اس
داستان کے مرکزی کردار ہیں لیکن داستانوں کے عام ڈھانچے کے مطابق ایک
قصے میں سے دوسرا قصہ نکلتا ہے اور اس طرح کئی اور کردار سامنے آتے ہیں ۔
یہ ذیلی قصہ یا تو اسی داستان کا کوئی کردار مہر افروز کو سناتا ہے یا پھر
منزلیں سر کرتے کرتے کوئی اور شخص راستے میں مل جاتا ہے جو خود تلاشِ
محبوب میں سرگرداں ہے اور وہ اپنی داستان شہزادے کو سناتا ہے ، یا کوئی
طوطا مل جاتا ہے جو دراصل شہزادہ ہے جسے کسی دیونی نے طوطا بنا دیا ہے ۔
قصہ مہر افروز و دلبر میں روم کے بادشاہزادہ نور عالم اور ملکِ خطا کی
شہزادی دلربا کی داستانِ عشق آرزو بخش نامی فقیر سناتا ہے جس سے گلشن آباد
نامی جنگل میں مہر افروز کی ملاقات ہوتی ہے ۔ دیووں کے بادشاہ فریاد رس
کی بیٹی گل رخ بلخ کے بادشاہ کی کہانی سناتی ہے جس پر الماس بالو پری
اتنا ظلم ڈھاتی ہے کہ وہ جان دے دیتا ہے ۔ اسی طرح اس میں ایک اور ذیلی
کہانی مقبول شاہ اور عشاق بانو پری کی ملتی ہے ۔ ایک روپ سے دوسرے روپ
میں آ جانے والے بادشاہوں کی کہانی کے علاوہ ایک کہانی چکور کی اور ایک
کہانی گھسیارے کی بھی ملتی ہے ۔ آخر میں ایک نصیحت نامہ دیا گیا ہے جس
میں ہر قسم کی نصیحتوں اور عقل و دانش کی باتوں سے ایک جہان آباد کیا گیا
ہے ۔ اس نصیحت نامے کا بنیادی ماخذ علم الاخلاق کی وہ عہد آفریں کتاب ہے
جسے ہم ''اخلاقِ محسنی'' کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا مصنف صاحب

''روضۃ الشہدا'' ملا حسین واعظ کاشفی ہے ۔ اس ''نصیحت نامہ'' کے دوسرے ماٰخذ ''اخلاقِ جلالی'' اور ''اخلاقِ ناصری'' ہیں ۔

مہر افروز و دلبر کی داستان طبع زاد ضرور ہے لیکن اس میں داستان کا عام ڈھانچا وہی ہے جو اس دور کی فارسی داستانوں اور اُردو مثنویوں میں ملتا ہے ۔ قصۂ مہر افروز و دلبر کو پڑھتے ہوئے ذہن بار بار میر حسن کی مثنوی ''سحرالبیان'' کی طرف جاتا ہے ۔ ''سحرالبیان'' کا بادشاہ بھی بیٹے کی دولت سے محروم ہے ۔ مہر افروز و دلبر کا بادشاہ عادل شاہ بھی اولاد سے محروم ہے ۔ دونوں داستانوں کے بادشاہ اسی غم میں ترکِ دنیا کرکے فقیری اختیار کرنا چاہتے ہیں ۔ دونوں کے ہاں فقیروں اور نجومیوں کی دعا سے چاند سا شہزادہ پیدا ہوتا ہے ۔ چار برس کی عمر میں تعلیم شروع کی جاتی ہے ۔ دونوں شاہزادے بلا کے حسین اور ذہین ہیں ۔ دونوں داستانوں میں پریاں ، دیو ، طلسمات اور سحر ہیں ۔ مصائب اور تکالیف کا بیان ہے اور پھر آخرکار وصل اور جشن کے منظر ہیں ۔ بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے لیکن تفصیلات میں فرق ہے جن سے کہانی کا مزاج مختلف ہو جاتا ہے ۔ ''سحر البیان'' کی بنیادی خصوصیت جزئیات نگاری ہے اور یہی خصوصیت ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' کی ہے ۔ خالہ باغ کا جو نقشہ عیسوی خاں نے پیش کیا ہے اسی سے ملتا جلتا نقشہ ''سحر البیان'' میں موجود ہے ۔ اسی طرح سراپا کی جو تفصیلات اس قصے میں ہیں اس سے ملتی جلتی تفصیلات ''سحر البیان'' میں ملتی ہیں ۔ ''سحر البیان'' نظم میں ہے اور یہ قصہ نثر میں ہے ۔ اسی طرح جب شاہزادہ نور عالم حوض میں اترتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ ''شیشے ہی کی زمین ہے ، شیشے ہی کا آسمان ہے'' (ص ۶۴ - ۶۵) اور اس طلسماتی حوض کے اندر کا جو منظر دکھایا گیا ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو جعفر علی حسرت کے ''طوطی نامہ'' میں راجہ اندر کے حوض کا ہے ۔ اسی طرح مروارید کا گنبد ویسا ہی ہے جیسا قصۂ حاتم طائی میں ''حمامِ بادگرد'' میں ملتا ہے ۔ غرض کہ مہر افروز و دلبر کی داستان کا مقابلہ اٹھارویں صدی کی دوسری داستانوں سے کیا جائے تو معاشرتی فضا ، ذہنی رویوں ، اندازِ فکر ، تہذیبی اقدار ، داستان کے بیرونی ڈھانچے ، جزئیات اور تکنیک میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے ۔ ان داستانوں میں واقعات و مہمات (تفصیلات کے علاوہ) یکساں ہیں ، صرف کرداروں کے نام مختلف ہیں ۔ ان سب میں عشق بنیادی جذبہ ہے جو کہانی کو متحرک کرتا ہے اور مرکزی کردار کو محلوں کی نرم گرم فضا سے نکال کر مصائب کی آندھیوں اور مہمات کی تکلیفوں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتا ہے ۔

قصۂ مہر افروز و دلبر کا تصور عشق بھی اُس دور کے تصورِ عشق سے مماثل ہے۔ عاشق بے قرار ضرور ہے لیکن اسے وصل کا بھی پورا یقین ہے۔ یہی یقین اسے جدوجہد پر اکساتا اور اس میں مقابلے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ فقیر آرزو بخش جب شہزادہ مہر افروز کو سمجھاتا ہے تو اسی تصورِ عشق کا اظہار کرتا ہے —
"اے بادشاہزادہ! کیوں بے قراری کرتا ہے، جو عاشق ہوتا ہے سو معشوق کے تائیں ملتا ہے۔ وہ کون عاشق ہوا ہے کہ معشوق کوں نہیں ملا۔ عشق کے تائیں اثر ہے کہ جو کوئی عاشق ہوئے سو معشوق کوں ملے ہی ملے۔"
(ص ۵۹ - ۶۰)

قصہ مہر افروز و دلبر میں اس دور کی داستان گوئی کی روایت کے مطابق کرداروں کے نام عام طور پر علامتی ہیں۔ شہر کا نام عشق آباد ہے۔ بادشاہ کا نام عادل شاہ ہے۔ جنگل کا نام فیضستان یا گلشن آباد ہے۔ فقیر کا نام آرزو بخش ہے۔ بیٹا مہر افروز اور ملکہ پری چہرہ ہے۔ وزیر جہان دانش اور وزیر زادہ نیک اندیش ہے۔ پری خورشید بانو ہے۔ پرستان کے شہر کا نام حسن آباد، بادشاہ کا نام جہان بخش، بیٹی کا نام دلبر، باغ کا نام محبت افزا، پہاڑ کا نام کوہ گلستان ہے۔ اسی طرح اور دوسرے نام منور شاہ، نورِ عالم، گل رنگ وغیرہ ملتے ہیں۔ پھر اس میں خطا و ختن، بلخ و روم اور کوہ قاف کے نام بھی اسی طرح آتے ہیں جس طرح اُس دور کی دوسری داستانوں میں ملتے ہیں۔ عیسوی خاں نے اس داستان میں اس دور کے تمام مقبول اور پسندیدہ ذہنی رویوں کو سمیٹ کر سننے والے کے لیے رنگا رنگ دلچسپیوں کا سامان فراہم کر دیا ہے۔ اُس دور کا ذہن تفصیلات و جزئیات کو پسند کرتا تھا۔ چنانچہ یہی خصوصیت اس داستان میں بھی موجود ہے۔ سراپا نگاری، خانہ باغ کی تصویر، محل کے اندرونی حصوں کے سامانِ آرائش اور جشن و جلوس کی تفصیلات اس میں بھی موجود ہیں۔ جس تہذیب نے اس دور کے فرد کی تربیت کی تھی اور جس خمیر سے ان کا مذاقِ فن اُٹھا تھا اس میں ان لوازمات کے بغیر داستان کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس اعتبار سے بھی یہ داستان اپنے دور کی نمائندہ داستان ہے۔ وہ زبان جو اس میں استعمال ہوئی ہے عام بول چال کی زبان ہے اور سنسکرت و پراکرت الفاظ کے باوجود اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس داستان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان گو الھیں چراغ کی مدھم روشنی میں داستان سنا رہا ہے۔ یہ سنانے کے انداز میں لکھی گئی ہے یا سناتے ہوئے کسی نے اسے قلمبند کیا ہے۔ اس قصے کو پڑھتے ہوئے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ داستان گو کھڑی بولی کے علاقے کا رہنے والا ہے۔ اس کی زبان پر سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، مراد آباد اور بجنور کے لہجے اور روزمرہ و محاورہ کا گہرا اثر ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان مختلف بولیوں کے اثرات قبول کرکے اپنے ارتقا کی کس منزل پر پہنچ چکی تھی اور اس کے رنگ روپ کی کیا صورت تھی؟ اس پر ہریانی، پنجابی، برج بھاشا، کھڑی اور بندیلی وغیرہ کے اثرات موجود ہیں، لیکن اب یہ سب اثرات جذب ہو کر نظروں سے اوجھل ہو رہے ہیں اور کھڑی بولی کی چھاپ گہری ہو رہی ہے۔ اس داستان کے اسلوب، ذخیرۂ الفاظ، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اساطیر پر ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ اثر اس دور میں دہلی کی عام بول چال کی زبان پر اتنا نہیں تھا جتنا دہلی کے قرب و جوار اور یو پی کے علاقوں کی زبان پر تھا۔ اس میں فارسی کے وہی الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام بول چال کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ اس کے اسلوب پر، ہندی زبان و ادب سے خود عیسوی خاں کی گہری وابستگی کا بھی اثر ہے اور اسی لیے جب وہ کسی چیز کو بیان کرتے ہیں تو ان کا ذہن ہندو اسطور کے ذریعے اس کا اظہار کرتا ہے۔ یہ عیسوی خاں کے لیے فطری طرزِ اظہار ہے۔ سراپا کا یہ ایک مختصر سا اقتباس دیکھیے:

> ''اور آنکھیں اوس کی کون نرگس کی مناسبت دیجے تو نرگس تو چشم حیران رکھتا ہے اور اس کی آنکھیں تو رسیلی ہیں اور کھنجن میں کی جو مناسبت دیجے چنچلا پن کی تو اس میں چنچلا پن نہیں ہے۔ وہ تلھپتے ہیں اس واسطے کہ کوئی ہمارے تائیں ان آنکھوں کی مناسبت دے اور ان کا چنچلا پن جو ہے سو ہٹیتی اور بکیتی کا ہے کہ اپنے کٹاچھ کے پٹے سے ابرنے کے بالک سے اوروں کو مارتیں ہیں . . . اور مرگ کو جویا کی اپمان دیجے تو مرگ نے ایسی سفیدی اور سیاہی اور لال ڈورے اور متوار پنا کہاں سے پایا۔'' (ص ۳۵ - ۳۶)

اس اقتباس میں ۱۰۲ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے فارسی و عربی الفاظ کی تعداد کل دس ہے اور ان دس میں سے بھی لفظ مناسبت تین بار، لفظ نرگس دو بار استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو بول چال کی زبان میں عام تھے۔ یہی اس نثر کا بنیادی مزاج ہے۔ اس اقتباس میں ہندی الفاظ کی کثرت نے اہلِ اُردو کے لیے اسے مشکل بنا دیا ہے لیکن سراپا کے علاوہ، جہاں تشبیہات کے استعمال اور جسم کے مختلف حصوں کی تصویر کشی کی وجہ سے نثر کی

یہ صورت بنی ہے ، باقی قصے کی نثر میں وہی ہندی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو زیادہ عام اور مروج تھے ۔ عیسوی خاں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ دلبر جب اپنے باغ میں سہیلیوں کے ساتھ آتی ہے تو وہاں کیا رنگ جمتا ہے ۔ یہاں چونکہ ہندی کے لکھ سکھ ورتن کی طرح سراپا نگاری کے جوہر دکھانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ داستان میں اثر کا رنگ بھرنے کے لیے بیانیہ انداز میں تفصیل کی ضرورت تھی تاکہ قصے کو دلچسپ و رنگین بنا کر آگے بڑھایا جا سکے اس لیے نثر آسان، سادہ و سلیس اور عام مروجہ زبان سے قریب ہو جاتی ہے ۔ جملے مختصر ہو جاتے ہیں اور عیسوی خاں کو بار بار لفظ ''اور'' استعمال کرکے (لفظ ''اور'' داستان میں کثرت سے استعمال ہوا ہے اور عیسوی خاں کا تکیہ' کلام بن گیا ہے) جملے کو طویل بنانے کی ضرورت نہیں پڑتی اوز نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے :

> ''سو ہر ایک کولیں کرتی پھرتی ہیں اور آپس میں کھیلتیں ہیں ۔ کوئی کو تالیاں دے دے کر دوڑتی ہے ۔ کوئی چھپ رہتی ہے ۔ کوئی اسے ڈھونڈھتی پھرتی ہے ۔ کوئی آپس میں کھڑی ہنستی ہے ۔ کوئی پھوا پھوا آپس میں کھیلتی ہے ۔ کوئی باغ ہی کی سیر کرتی ہے ۔ کوئی پھول توڑ کانوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی پھولوں کو ہاتھوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی درخت کی ڈال ہاتھ میں پکڑ کر گاوتی ہے ۔ کوئی خوشی میں جو آئے ہے سو کھڑی ناچتی ہے ۔ کوئی کسی سے مزاخ کرتی ہے کہ تو اس باغ میں اکیلی سیر کرتی ہے سو اچھی نہیں لگتی ۔ کوئی اور تیرے ساتھ ہوئے تو اچھی لگے ۔ وہ دوڑ کے اس کے ہونٹ ملتی ہے ۔ کوئی آپس میں اس باغ ہی کی تعریف کرتی تھی ۔ کوئی سکھن درختوں میں جو دوڑتی پھرتی ہے سو اوڑھنی جو ان کی چمکتی ہے زری کی ، سو گویا جگنیاں چمکتیں ہیں یا بادل میں تارے چمکتے ہیں سو نظر آوتے ہیں یا دامنی ہے کہ گھٹا میں کولدھتی ہے ۔'' (ص ۲۹ - ۳۰)

''قصہ' مہر افروز و دلبر'' کی نثر کا یہ عام رنگ ہے جس میں بول چال کی عام زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے یہ زبان شمالی ہند کی قدیم اُردو نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے ۔ وہ لوگ جو یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اُردو نے ہندی کنایات اور اساطیر کو اپنے اندر جذب نہیں کیا یہ نہیں دیکھتے کہ اُردو زبان کے محاورات ، روزمرہ ، امثال ، استعارات ، تشبیہات ، تصورات میں یہ سب کچھ اس طرح جذب ہو کر چھپے ہوئے ہیں کہ چشم بینا آج بھی انھیں پہچان سکتی ہے ۔ اُردو زبان دو کلچروں کا ایک ایسا سنگم ہے جس سے ایک نیا دریا وجود

میں آیا ہے ۔ اس میں مختلف و متضاد عناصر جذب ہو کر زبان کا حصہ بنے ہیں اور جنھیں آج بھی تجزیہ کرکے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ اسی لیے اس زبان میں ، ہندی کے مقابلے میں ، قوت ِ اظہار زیادہ جان دار ، رنگا رنگ اور عام فہم ہے ۔ اُردو زبان صدیوں کے خلاق سفر میں مختلف اثرات کو جذب کرکے ایک وحدت ، ایک اکائی بن گئی ہے ۔

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی نثر کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ترکیب ، فارسی جملے کے اثر سے آزاد ہو رہی ہے ۔ اس کی ترکیب میں ، جملے کی ساخت میں دیسی لہجہ اور اس کا آہنگ نمایاں ہے ۔ فارسی جملے کا جو اثر آیا بھی ہے وہ اتنا دب کر آیا ہے کہ اس میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا ۔ یہ اثر داستان کے ابتدائی حصے پر زیادہ نمایاں ہے لیکن جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے یہ اثر کم ہوتا جاتا ہے ۔ وہ بے ترتیبی ، جو ہمیں اس کے اکثر جملوں میں نظر آتی ہے ، اس وجہ سے ہے کہ یہ داستان شاید بول کر لکھوائی گئی ہے ۔ ''کربل کتھا'' کی نثر میں اس لیے ترتیب و ربط زیادہ ہے کہ وہ پہلے لکھی گئی ہے اور پھر سنائی گئی ہے ۔ یہی صورت تفسیر ِ مرادیہ کے ساتھ ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں ''اور ، اور'' جو بار بار استعمال ہوا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ بول کر لکھوائی گئی ہے یا سناتے ہوئے لکھی گئی ہے ۔ اس میں کثرت سے الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ فارسی عربی کے الفاظ کو بھی عام بول چال کی زبان کے مطابق استعمال کیا گیا ہے ؛ مثلاً عمدگی کے بجائے عمداہٹ ، نزاکت کے بجائے نزکائی ، نرمی کے بجائے نرمائی ۔ زبان و بیان کا یہی وہ مزاج ہے جو اس قصے کی ساری عبارت میں جاری و ساری ہے ۔ اس کی زبان میں کم و بیش وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو کربل کتھا میں نظر آتی ہیں اور جو آبرو و ناجی کی شاعری کی زبان میں موجود ہیں ۔ یہاں بھی فارسی عربی الفاظ کو ہندی الفاظ کے ساتھ واؤ عطف سے ملایا گیا ہے ۔ نون غنہ کا استعمال بھی کربل کتھا کی طرح اسم ، فعل ، حرف ہر جگہ ملتا ہے ؛ مثلاً ناںک (ناک) ، ناںچ (ناچ) میریں (میرے) ، تیریں (تیرے) ، اونھیں (اونھی) ، کرناں (کرنا) ، جاںناں (جاننا) ، کوں (کو) ، توں (تو) ۔ برخلاف اس کے جن الفاظ میں ہم آج نون کا استعمال کرتے ہیں یہاں لفظوں سے غائب ہے مثلاً اُٹھو (اُٹھوں) ، پہچ (پہنچ) ، میہہ (مہینہ) ، نہی (نہیں) ، چارو (چاروں) ۔ یہی صورت ہ ، ھ کے ساتھ ہے ۔ آج ہم جہاں ہ/ھ استعمال نہیں کرتے وہاں مہر افروز و دلبر میں استعمال ہوئی ہے ؛ مثلاً بھوکھے (بھوکے) ، چلھیں (چلیں) ، سامھنے (سامنے)

جھوٹھ (جھوٹ) اور جہاں آج استعمال کرتے ہیں وہاں استعمال نہیں ہوتی ؛ مثلاً وہانیں (وہاں ہی) یہئی (یہ ہی) ، کیسائی (کیسا ہی) وغیرہ ۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں الفاظ کے تلفظ و املا کی یہی صورت تھی ۔

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی زبان پر مختلف بولیوں کے اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں جو جمع بنانے کے مختلف طریقوں ، اسمائے ضمیر کی مختلف صورتوں ، حروف اور افعال میں ملتے ہیں جن کی تفصیل مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں دی ہے ؛ مثلاً عیسوی خاں بھوں کی جمع قدیم اُردو کے طریقے سے بھواں بناتے ہیں ، قلم کی جمع پنجابی طریقے سے قلمیں یا کھڑی بولی کے طریقے سے پری کی جمع پریں ، لکڑی کی جمع لکڑیں بناتے ہیں اور آنکھ کی جمع برج بھاشا کے طریقے سے آنکھن بناتے ہیں ۔ اسی طرح عیسوی خاں کی اس داستان میں اسمائے ضمیر کی بہت سی شکلیں ملتی ہیں ، مثلاً وس ، وسے (اُس ، اُسے) ، تے (تو) ، تیں (تو) ، توں (تو) ، یے (یہ کی جمع) ، وے (وہ کی جمع) ۔ اسی طرح تن (اس) لس ، جے ، نے ، انھو ، انھے ، کسو ، تنہوں (انھوں) ، یا کی (اس کی) ، کیتک ، آنکوں ، آنکو ، آگوں ، کیتی ، پچھیں ، ایسیں ، اپنا ، اپتی ، کد ، جد ، تد ، کئیوں (کئی ایک) وغیرہ ۔ اسی طرح ''حروف'' میں تائیں ، لوں ، کوں ، کے (کو) ، سر (سے) ، کیں (کے) ، سے (ساتھ) ، بلک (بلکہ) ، سوائے (سوا) ، سو ، ہیں (ہی) ، سیتی ، سیں ، پھیر وغیرہ استعمال میں آئے ہیں ۔ یہی صورت افعال کے ساتھ ہے ۔ عیسوی خاں ایسے مصادر استعمال کرتے ہیں جو قدیم اُردو میں ملتے ہیں لیکن ہندی میں آج بھی مستعمل ہیں ؛ مثلاً سالنا ، تلپھنا ، اپراجنا وغیرہ ۔ افعال میں ''و'' کا استعمال عام ہے جیسے آونا ، سمجھاونا ، لوٹاونا ، گاونا ، روونا وغیرہ ۔[4] یہ صورتیں آبرو و ناجی کے ہاں بھی ملتی ہیں ۔ وہ کھڑی بولی کے طریقے سے ''کاں جا'' کہاں جاتا ہے یا کہاں جا رہا ہے کے معنی میں استعمال کرتا ہے ۔

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی نثر ، لسانی نقطۂ نظر سے ، اس لیے بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس میں مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ زبان اپنے ارتقاء کے جدید دور میں داخل ہو کر چھان پھٹک کے عمل سے گزر رہی ہے اور اب اس کی ایک ایسی صورت بن رہی ہے جسے تیزی کے ساتھ معیاری اور جدید تر صورت دی جا سکتی ہے ۔ اٹھارویں صدی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں کئی بار اُردو زبان نے اپنا چولا بدلا ہے ۔ ''نوطرز مرصع'' کی نثر ''قصہ مہر افروز و دلبر'' سے مختلف مزاج رکھتی ہے ۔

"نو طرز مرصّع" اس دور کی ایک اور قابلِ ذکر تصنیف ہے جس میں فارسی انشا پردازی کی روایت کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے ۔ اس کے مصنف میر محمد حسین عطا خاں تحسین ، مرصّع رقم خاں جن کا خطاب تھا ،[۸] ضلع اٹاوہ کے ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے ۔[۹] ان کے والد محمد باقرشوق فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر ، خوش نویسی میں بے مثال اور نستعلیق آمیز شکستہ کے موجد تھے ۔[۱۰] تحسین نے اعجاز رقم خاں کی تعلیم و تربیت سے فنِ خوش نویسی و انشاپردازی میں کمال حاصل کیا ۔[۱۱] امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یہ گردیزی سید تھے اور ان کے بزرگ بابر بادشاہ کے زمانے میں گردیز سے ہندوستان آئے اور کڑہ مالک پور میں قیام کیا لیکن تحسین کے والد بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور اورنگ زیب کے زمانۂ حکومت میں سہ ہزاری منصب و جاگیر سے سرفراز ہوئے ۔ تحسین انقلابِ زمانہ کے باعث دہلی سے نکل کر مدت تک ناظمانِ بنگال کی خدمت میں رہے اور انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں کمپنی کے ہندوستانی ملازمین میں شامل ہو گئے ۔ تحسین کو فارسی زبان پر پوری قدرت حاصل تھی ۔ سواغ قاسمی ، انشائے تحسین اور ضوابطِ انگریزی ان کی فارسی تصانیف ہیں ۔[۱۲] تحسین نے خود لکھا ہے کہ انھیں شروع ہی سے قصے اور افسانوں کا شوق تھا اور "مزاج اپنے کے تئیں اور شوق مطالعہ قصہ ہائے رنگین اور لکھنے افسانہ ہائے شیریں کے از بس مصروف رکھتا تھا ۔"[۱۳] لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی میں بھی بے مثال تھے ۔[۱۴] ملازمت کے سلسلے میں وہ کلکتہ میں رہے لیکن جب جنرل اسمتھ ۱۷۶۹ع میں انگلستان جانے لگا[۱۵] تو تحسین کو "بعضے خدماتِ عمدہ اور مختاری مقدمات نظامت"[۱۶] پر صوبہ عظیم‌آباد میں متعین کر دیا ، لیکن "مختارِ معاملہ" سے اختلافات کی وجہ سے وہ ملازمت چھوڑ کر فیض آباد آ گئے ۔ "عماد السعادت" کے مطابق تحسین ۱۷۷۰-۱۷۷۱ع میں فیض آباد میں موجود تھے اور شجاع الدولہ کا خریطہ کیپٹن ہارپر کو پڑھ کر سنایا تھا ۔[۱۷] اس لحاظ سے وہ کم و بیش ڈیڑھ سال عظیم آباد میں رہے ۔

"نو طرز مرصع" لکھنے کا خیال ، جس کا اصل نام "انشائے نو طرز مرصع" ہے ، تحسین کو اُس وقت آیا جب وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی کے ذریعے کلکتہ جا رہے تھے ۔ تحسین نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ سفر طویل

تھا اس لیے ایک ''عزیز سراپا تمیز''ف۱ حکایات عجیب و غریب سے دل بہلاتے تھے ۔ ایک دن اسی ''عزیز'' نے دوران سفر ''قصہ چہار درویش'' بھی تحسین کو سنایا اور اسے سن کر ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ ''مضمون اس داستانِ بہارستان کے تئیں بھی بیچ عبارتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اُردوئے معلّیٰ کا رکھتا ہو ، مطالعہ اس گلدستۂ بہاریں کے سے ہوش و شعور فحوائے کلام کا حاصل کر لے ۔''[18] تحسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''چنانچہ چند فقرے'' بیچ تفننِ طبع کے ''شروع داستان اول میں نوک ریز خامہ عجز نگار کے کیے۔''[19] ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم نے ''نو طرزِ مرصع'' کے بارے میں انڈیا آفس کے مسودات و خطوط وغیرہ سے یہ معلومات فراہم کیں کہ جنرل اسمتھف۲ یکم جنوری ۱۷۶۸ع سے ۱۹ ستمبر ۱۷۶۸ع تک الہ آباد ، پٹنہ اور کلکتہ آتا جاتا رہا ۔ اس سفر میں تحسین اس کے ساتھ تھے اور ''نو طرز مرصع'' کا ابتدائی حصہ ۱۷۶۸ع کے اوائل اور ۱۷۶۹ع کے درمیان (جب جنرل اسمتھ انگلستان چلا گیا) لکھا گیا ۔[20] اسمتھ کے جانے کے بعد عظیم آباد میں تحسین سرکاری خدمات کی وجہ سے اتنے مصروف ہوئے کہ انشا پردازی کا دماغ نہ رہا

ف۱ ۔ ''نو طرز مرصع'' کے نسخے مملوکہ شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے دیباچے میں اس ''عزیز سراپا تمیز'' کا نام میر تاج الدین آیا ہے ۔ ''نو طرزِ مرصع'' مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، دیباچہ ص ۱۰ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ، ۱۹۵۸ع ۔

ف۲ ۔ جنگ بکسر (۲۶ ربیع الثانی ۱۱۷۸ھ/۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ع) میں جب شاہ عالم ثانی اور ان کے وزیر اعظم شجاع الدولہ کو شکست ہوئی اور بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں آ گیا تو وہ اسے الہ آباد لے گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ع کو دباؤ ڈال کر ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے شاہ عالم ثانی نے بنگال بہار اڑیسہ کی دیوانی انگریزوں کو دے دی ۔ معاہدے کے بعد لارڈ کلایو کلکتہ واپس چلا گیا اور بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو یہاں چھوڑ گیا ۔ جنرل اسمتھ بادشاہ کی طرف سے احکامات جاری کرتا ۔ اسمتھ قلعے میں قیام پذیر تھا اور بادشاہ شہر کے اندر مقیم تھا ۔ شاہی نوبت کی آواز چونکہ اسمتھ کو ناگوار گزرتی تھی ، اس نے حکماً اس کا بجانا موقوف کرا دیا — این اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری ، ٹامس ولیم بیل ، ص ۳۶۱ ، کلکتہ ۱۸۹۴ع ۔

اور جب اس ملازمت سے الگ ہو کر فیض آباد آئے تو اس داستان کو لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اسی زمانے میں نواب شجاع الدولہ تک ان کی رسائی ہوئی اور ''دو چار فقرے اس داستان کے کہ اول ذکر اس کا بیان کر گیا ہوں ، بیچ سمع مبارک حضرت ولی نعمت کے پہنچائے . . . توجہ دل سے مقبول خاطر و منظور نظر اشرف کے کرکے ارشاد فرمایا کہ از سر تا پا اس محبوب دل پسندیدہ دلہا کے تئیں زیور عبارت سے آراستہ کر ۔''[۲۱] نواب شجاع الدولہ کے ارشاد پر تحسین نے اس داستان کو لکھا لیکن ابھی وہ اسے مکمل کرکے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کا ارادہ ہی کر رہے تھے کہ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع کو نواب کا انتقال ہو گیا ۔ جب غموں کی آندھیاں اتر گئیں اور نواب آصف الدولہ دادِ عیش دینے لگے تو انھوں نے ''نو طرز مرصع'' کو ایک قصیدے کے ساتھ نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا ۔ اس طرح یہ داستان شجاع الدولہ کی وفات سے کچھ عرصہ پہلے ۱۷۷۴ع میں مکمل ہوئی ۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا تحسین نے ''نو طرز مرصع'' کے چاروں قصوں کو ۱۷۷۴ع تک مکمل کر لیا تھا یا باقی حصے بعد میں تحسین نے یا کسی اور نے مکمل کیے ؟ اس سلسلے میں شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے قلمی نسخے کے ترقیمے کے یہ الفاظ قابلِ توجہ ہیں ـــ ''میر محمد حسین عطا خاں نے ایک قصہ لکھا تھا کہ وفات پا گئے ۔ باقی ماندہ تین بھی اسی قدر تھے ۔''[۲۲] اس ترقیمے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی وفات سے پہلے ''نو طرز مرصع'' کا ایک قصہ لکھا تھا جس کا ثبوت ان مخطوطات سے بھی ملتا ہے جن میں صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے : مثلاً انجمن ترقی اُردو کراچی کا مخطوطہ بھی پہلے درویش کی داستان پر ختم ہو جاتا ہے ۔ انڈیا آفس لندن کے نسخے میں (فہرست نمبر ۱۳۰) ، جو کرنل منکاف کے لیے لکھا گیا تھا ، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے ۔ اسی طرح انڈیا آفس لندن کے نسخہ نمبر ۱۳۱ میں ، جو رچرڈ جانسن کے لیے لکھا گیا تھا ، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ فہرست کے نمبر ۱۳۲ میں بھی یہی صورت ہے ۔[۲۳] ان مخطوطات کے بعد ہماری نظر وقائع عبدالقادر خانی پر پڑتی ہے جس میں تحسین کا ذکر دو جگہ ان الفاظ میں آیا ہے :

(الف) ''دوسرے صاحب کا رفیق بینی رام اور صاحب کا منشی مشرف علی خاں پسر عطا حسین خان اٹاوہ کا باشندہ تھا ۔ ''قصۂ چہار درویش'' اسی زمانے کی عطا حسین خاں کی تصنیف ہے ۔''[۲۴]

(ب) ''اور علی‌الدین خاں ، حاجی رفیع‌الدین خاں کا بھتیجا ہے کہ عطا حسین کی ''چہار درویش'' میں منثور کلام سب اسی کا ہے ۔''[۲۵]

اقتباس الف میں عبد القادر خاں نے قصۂ چہار درویش کو عطا حسین خاں کی تصنیف بتایا ہے اور اقتباس ب میں اس کے منثور کلام کو علی الدین خاں سے منسوب کیا ہے ۔ اب یا تو پہلی بات صحیح ہے یا دوسری ۔ دونوں باتیں یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں ۔ جہاں تک صرف پہلے درویش کی داستان لکھنے اور مختلف نسخوں میں ، جن کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے ، صرف پہلے درویش کی داستان موجود ہونے کا تعلق ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے جو نسخہ تیار کیا تھا اس میں صرف پہلے درویش کی داستان تھی اور باقی نسخے اسی نسخے سے تیار ہوئے ۔

چہار درویش کی کہانی ، جیسے تحسین نے ''نو طرز مرصع'' میں لکھا ہے ، خود تحسین کی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس نے ''عزیز سراپا تمیز'' سے دورانِ سفر سن کر اسے اپنے مخصوص انداز میں اُردو میں لکھا ہے ۔ یہ وہی کہانی ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں نے کسی تقریب کے موقع پر محمد شاہ بادشاہ کو ہندی عبارت میں سنائی اور بادشاہ نے اتنا پسند کیا کہ اسے فارسی میں لکھنے کا حکم دیا ۔ قصۂ چہار درویش کے فارسی ترجمے کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے خود اس بات کی صراحت کی ہے ۔[ف] یہی داستان ''نو طرز مرصع'' کا ماخذ ہے ۔ جب ''نو طرز مرصع'' سامنے آئی تو یہ اپنے انداز کی ایک نئی چیز تھی جس میں اُردو زبان کو فارسی کے ساتھ ملا کر مرصع بنایا گیا تھا ۔ لکھنؤ کی تہذیب بھی مرصع سازی کی تہذیب تھی اسی لیے یہ داستان اپنے زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ بہت سے لکھنے والوں نے اس کی پیروی کی ۔ مہر چند مہر کھتری نے ''ملک محمد و گیتی افروز'' کے قصے کو ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ء میں جب اُردو میں لکھا تو اپنی کتاب کا نام ''نو آئینِ ہندی'' رکھا ۔ نو آئین اور نو طرز ایک طرح سے مترادف ہیں اور دیباچے میں اعتراف کیا کہ ''عطا حسین خاں چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے نو طرز مرصع نام رکھا ، سو الحق نو طرز مرصع ہے ۔''[۲۶] بعد میں میر امن نے بھی نو طرز مرصع ہی کو سامنے رکھ کر اپنی مشہور زمانہ تصنیف ''باغ و بہار'' لکھی جس کے ابتدائی ایڈیشنوں میں یہ عبارت ملتی ہے : ''باغ و بہار تالیف کیا ہوا

ف۔ یہ اقتباس اسی کتاب کے صفحہ ۹۹۳ پر درج ہے ۔

میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔'' اسی طرح حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۲۲۰ھ/۶ - ۱۸۰۵ء میں ''گلشن نوبہار'' کے نام سے ایک قصہ لکھا اور اس کے دیباچے میں اعتراف کیا کہ ''اس قصہ فصیح و ملیح کو بہ خط گلزار بہ صفحہ رنگین زبان ہندی میں بہ طرز نو مرصع کے لکھیے۔'' محمد غوث زریں کا قصہ چہار درویش بھی نو طرز مرصع کے بعد لکھا گیا۔ نو طرز مرصع نے اس قصے کو وہ شہرت دی کہ یہ سب کی نظروں میں آ کر مقبول ہو گیا۔

اس تصنیف کا نام ''نو طرز مرصع'' رکھنے کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو تحسین نے اپنے خطاب کی مناسبت سے کہ مرصع رقم کہلاتے تھے، اس کا نام نو طرز مرصع رکھا۔ دوسرے یہ کہ مرصع رقم نے اُردو انشا کا ایک نیا طرز نکالا تھا جس میں ''عبارتِ رنگیں'' کو ''ہندی زبان'' میں لکھا تھا اور جس کے موجد ہونے کے وہ خود دعویدار تھے کہ ''آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔'' یہ نیا طرز بھی تھا اور مرصع بھی۔ ''نو طرز مرصع'' کے نام سے مصنف کے نام اور کام، اس کی شخصیت اور ایجاد کا پورا اظہار ہوتا ہے۔

قصہ چہار درویش بارھویں صدی ہجری کی تخلیق ہے اور جیسے الف لیلہ کا کوئی ایک مصنف نہیں ہے بلکہ پوری تہذیب نے اپنی تخلیقی قوتوں سے اسے جنم دیا ہے اسی طرح قصہ چہار درویش بھی کئی ارتقائی منازل سے گزر کر اپنی اس صورت تک پہنچا ہے۔ یہ قصہ نہ ہندی الاصل ہے اور نہ فارسی الاصل بلکہ ان دونوں تہذیبوں کے صدیوں کے میل ملاپ کا نتیجہ ہے۔ اس قصے کو ''ہند مسلم کلچر'' کے اس روپ نے جنم دیا ہے جو محمد شاہی دور میں سنبھالا لے رہا تھا۔ اس میں مختلف ایرانی و ہندوستانی عناصر ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے تھے کہ ان کو پہچاننے کے باوجود الگ کرنا مشکل تھا۔

کہانی کا ڈھانچا یہ ہے کہ آغاز میں ولایت روم کے بادشاہ فرخندہ سیر کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں تھی۔ اپنی ڈھلتی عمر کو دیکھ کر وہ بہت غمگین اور اداس رہتا تھا۔ آخرکار وہ دنیا ترک کرکے ایک گوشے میں جا بیٹھا۔ خرد مند نامی وزیر کے سمجھانے بجھانے پر وہ دوبارہ دن میں امور سلطنت پر توجہ دینے لگا لیکن رات عبادت اور مقابر کی زیارت میں گزارتا۔ ایک دن وہ خلافِ معمول آدھی رات کے وقت محل سے نکلا۔ ہوا کے

جھکڑ چل رہے تھے ۔ کیا دیکھتا ہے کہ دور ایک چراغ ٹمٹما رہا ہے ۔ اسے خیال ہوا کہ یہ تجلی کسی مردِ خدا کے مکان پر متجلی ہے ۔ یہ سوچ کر وہ اندر روانہ ہوا کہ شاید اس کی آرزو کا چراغ بھی منور ہو ۔ وہاں پہنچا تو کیا دیکھتا ہے کہ چار درویش بیٹھے آپس میں سرگرمِ سخن ہیں ۔ بادشاہ چھپ کر کھڑا ہوگیا اور ان کی باتیں سننے لگا ۔ پہلے ایک درویش نے اپنا قصہ سنایا جو ملکۂ دمشق کی سرگزشت پر مشتمل تھا ۔ پھر دوسرے درویش نے حاتم طائی کی سرگزشت اور اسی سے متعلق ملکہ بصرہ اور شہزادہ نیمروز کا قصہ سنایا ۔ جب تیسرے درویش نے اپنی داستان ختم کی تو صبح ہو گئی ۔ بادشاہ محل میں واپس آ گیا اور دوسرے دن درویشوں کو دربار میں بلوایا ۔ درویش آئے تو سب درباریوں کو رخصت کرکے بادشاہ ان سے مخاطب ہوا کہ تین درویشوں کی سرگزشت اس نے کل رات سنی ۔ اب چاہیے کہ چوتھا درویش بھی اپنی سرگزشت سے استفادہ بخشے لیکن درمیان سے حجاب کا پردہ اٹھانے کے لیے پہلے خود بادشاہ نے فرخ سیر کا قصہ بیان کیا ۔ خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اسی سرگزشت کا ایک حصہ ہے ۔ اس کے بعد چوتھا درویش اپنی سرگزشت سناتا ہے اور جیسے ہی یہ سرگزشت ختم ہوتی ہے ، اندر محل سے غلغلہ شادی کا بلند ہوتا ہے اور خبر ملتی ہے کہ فرخندہ سیر کے ہاں فرزند تولد ہوا ہے ۔ لیکن یہ خوشی جلد ہی غمی میں بدل جاتی ہے ۔ کالے بادل کا ایک ٹکڑا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے ۔ دو دن بعد شہزادہ اسی طرح واپس آتا ہے ۔ اس کے بعد ہر مہینے ابر تیرہ آتا اور شہزادے کو لے جاتا ۔ جب اسی طرح کافی عرصہ گزر گیا تو ایک دن ، چاروں درویشوں سے مشورہ کرکے ، بادشاہ نے ایک خط شہزادے کے گہوارے میں ڈال دیا ۔ اس بار شہزادہ واپس آیا تو خط کا جواب موجود تھا اور بادشاہ کو شاہ جنات ملک شہپال بن شاہ رخ نے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی تھی ۔ بادشاہ درویشوں کی رفاقت میں روانہ ہوا اور ملک شہپال کی مدد سے ہر درویش اپنی مراد کو پہنچا ۔ اس جملے پر قصہ ختم ہو جاتا ہے کہ "الٰہی جس طرح یہ چاروں درویش مع بادشاہ فرخندہ سیر و شہزادہ نیمروز و بہزاد خاں فرنگی ہر ایک اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک کی مراد اور مقصد بر آوے ۔"

کہانی کے اس ڈھانچے میں چاروں قصوں کو بادشاہ روم فرخندہ سیر اور دوسرے ضمنی قصوں کے ساتھ ملا کر ایسا باہمی ربط پیدا کیا گیا ہے کہ یہ الگ الگ داستانیں مل کر ایک بڑی وحدت بن جاتی ہیں ۔ ''نو طرز مرصع'' کے اس قصے کو ناول کی تکنیک اور معیار سے دیکھنا ایسا ہی ہے جیسے کپڑے کو

ناپنے کے بجائے تولا جائے ۔ ناول اور داستان میں قصے کی دلچسپی اور تجسس ضرور مشترک ہے لیکن داستان کی دنیا الگ ہے ۔ اس کا الگ مزاج اور تقاضے ہیں ۔ داستان کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ دلچسپ و حیرت انگیز قصے سے سننے والوں کا دل بہلایا جائے اور انھیں ایسی دور دراز کی دنیاؤں اور فضاؤں میں پہنچا دیا جائے ، جو ان کی حقیقی زندگی سے مختلف ہوں ۔ عشق اس دور کا تہذیبی مزاج تھا اسی لیے بنیادی طور پر داستانیں عشق و رومان کی ایسی کہانیاں پیش کرتی ہیں جن کو سن کر افسردہ دل بھی افسردہ نہیں رہتے ۔ یہاں ذہن کو سکون اور ٹھنڈک بہم پہنچانے کا عمل ملتا ہے ۔ ہجر اور راستے کی دشواریاں عارضی ہوتی ہیں اور ہر کردار دنیا کے عیش و آرام کو چھوڑ کر اسی لیے ہفت اقلیم سر کرنے پر آمادہ ہے کہ اسے یقین ہے ایک نہ ایک دن وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا ۔ ان کرداروں کا مزاج اُس اسلامی عقیدے سے بنا ہے جہاں مایوسی کفر ہے ۔ کسی بھی کردار میں عزم کی کمزوری اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اللہ کی ذات سے ، جو کارکشا و کارساز ہے ، ذرا بھی مایوس نہیں ہوتا ۔ وہ لوگ جو ذہن انسانی پر اس مابعد الطبعیات کے اثر کو بھلا دیتے ہیں ، اس امید پرستی کو ازمنۂ وسطی کی امید پرستی کا نام دیتے ہیں ۔ ان داستانوں کے مطالعے سے اس تہذیب کا اندازِ نظر ، طرزِ فکر و احساس ، عقائد اور زندگی کے اٹل قوانین کا سراغ ملتا ہے ۔ یہاں زندگی کا سارا تضاد گھلا ملا ایک ساتھ نظر آتا ہے ۔ درویش نماز بھی پڑھتا ہے اور شرابِ گل فام سے اپنے دماغ کو گرم بھی کر لیتا ہے ۔ وہ ایک طرف فرنگن سے شرابِ وصل پی رہا ہے اور دوسری طرف خدائے بے ہمتا کی عبادت بھی کر رہا ہے ۔ اس سطح پر وہ کسی قسم کی مصالحت نہیں کرتا بلکہ اپنے عقیدے کی گرمی سے کافر فرنگن کو بھی مسلمان کر لیتا ہے ۔ اس دور کی داستانوں میں ایک قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اور دوسرے کرداروں کے ساتھ فرنگی کردار بھی نظر آنے لگتا ہے اور دوسرے کرداروں کے مقابلے میں یہ کردار ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے ۔ یہی صورت ہمیں ''نو طرز مرصع'' میں بھی نظر آتی ہے ۔

''نو طرز مرصع'' اور ''باغ و بہار'' میں ، کہانی کے جزوی اختلاف کے باوجود ، بنیادی فرق زبان و بیان اور طرزِ ادا کا ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' ایک مخصوص طرز احساس کی ترجمان ہے اور ''باغ و بہار'' اس بدلتے ہوئے طرزِ احساس کی ترجمان ہے جو آئندہ دور میں واضح طور پر سامنے آتا ہے ۔ تحسین بنیادی طور پر انشا پردازِ تھے ۔ انھوں نے ''نو طرز مرصع'' میں اپنی انشا پردازی کا کمال

دکھایا ہے اور وہ کام ، جو اب تک فارسی میں کرتے رہے تھے ، اسے اُردو میں کیا ہے ۔ اسی لیے ''نو طرز مرصع'' کا اسلوب مقفیٰ و مسجع ہے اور اس میں بیان کی رنگینی اور عبارت آرائی موجود ہے ۔ رجب علی بیگ سرور کا ''فسانۂ عجائب'' نو طرز مرصع کے اسی اسلوب کی ایک ارتقائی کڑی ہے ۔

''نو طرز مرصع'' کے اسلوب کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس کی زبان رنگین ، دقیق اور طرزِ ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے ۔[27] عربی و فارسی الفاظ و تراکیب ، تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ اکثر فقرے دشوار فہم ہونے کے علاوہ مذاقِ سلیم کے لیے نہایت ثقیل و مکروہ ہیں[28] اور اسلوب پر سطحی و مصنوعی مرصع کاری چھائی ہوئی ہے ۔[29] یہی بات گل کرائسٹ نے ''باغ و بہار'' کے دیباچے میں لکھی ہے کہ کثرت تراکیب و محاورۂ فارسی و عربی کی وجہ سے چونکہ اس کی عبارت قابلِ اعتراض تھی اس لیے اس نقص کو دور کرنے کے لیے میر امن دہلوی نے اس کا یہ متن تیار کیا ہے ۔[30] یہ وہ آراء ہیں جن میں ان تہذیبی عوامل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو کسی تصنیف کا مزاج بناتے ہیں ۔ جیسے آج ''نو طرز مرصع'' کی سی نثر نہیں لکھی جا سکتی اسی طرح شجاع الدولہ کے دور میں ایسی سادہ نثر لکھنا ، جو طبقۂ خواص کو بھی پسند ہو ، ممکن نہیں تھا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''نو طرز مرصع'' ، جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ دراصل آج ہمارا تجربہ نہیں ہے ۔ جیسے ''باغ و بہار'' ایک خاص ضرورت اور مقصد کے تحت لکھی گئی تھی اسی طرح ''نو طرز مرصع'' بھی خاص ماحول ، معاشرے اور ضرورت کے تحت لکھی گئی تھی ۔ ''باغ و بہار'' ''صاحبانِ نو آموز'' کو اُردو سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی اور ''نو طرز مرصع'' نواب شجاع الدولہ کے حضور میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ۔ اس لیے تحسین نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس دور کے اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں اور طبقۂ خواص کا دل پسند و محبوب اسلوب تھا ۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اہلِ علم کے ہاتھ اُردو کا ایک نیا معیاری اسلوب آ گیا ۔ اسی وجہ سے یہ اتنا مقبول ہوا کہ اس دور کے ادیبوں اور انشا پردازوں نے اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ۔ اس دور میں اس اسلوب میں سحر کرنے کی پوری قوت تھی ۔ رجب علی بیگ سرور ، جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے ، فسانۂ عجائب میں اسی اسلوب کو مکمل کرتے ہیں ۔ اس دور میں اس اسلوب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے میر بہادر علی حسینی نے اپنی

تالیف ''نثر بے نظیر'' دو بار لکھی۔ ایک بار عام زبان میں فورٹ ولیم کی ضرورت کے مطابق اور دوسری بار ایسی نثر میں کہ ''ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور ہیچ مداں کی ایک یادگاری اس دنیا میں رہے۔''۳۱ اس دور میں نو طرز مرصع کا یہی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کرکے اس دنیا میں یادگاری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب کربل کتھا لکھی تو اس میں معذرت کا لہجہ اختیار کیا اور کہا کہ یہ عورتوں کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آ سکے۔ میر امن نے ''باغ و بہار'' لکھی تو اس میں بھی معذرت کا لہجہ موجود ہے۔ اُردو میں تحسین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ ''نو طرز مرصع'' کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب اس تصورِ حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے جس نے اس منفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ہر طرز احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرز احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چپکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے ہاں جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھونے لگے اور اُردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے لگے۔ پرانے طریقے سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں ـــــ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور انھیں آسان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لیے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بنتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرتے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔''۳۲ اسی بدلے ہوئے تصورِ حقیقت کی وجہ سے ہم ''نو طرز مرصع'' کے اسلوب پر آج مکروہ، ثقیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور

ہمیں سانس تک نہیں لینے دے گا۔ ۔ ۔ آج کل لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اُردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے۔"۳۳ ماضی کو سمجھے بغیر رد کرکے ہم ماضی سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتے، مثلاً جس تصورِ حقیقت کے زیرِ اثر "نو طرز مرصع" لکھی گئی اس کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صفات کا استعمال کم اور اسم کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ "نو طرز مرصع"، "طلسمِ ہوشربا" یا کسی بھی داستان میں آپ باغ، خالہ باغ، دعوت یا میلے کا بیان پڑھ لیجیے۔ آپ کو یہی صورت ملے گی۔ بقول حسن عسکری ایسے موقع پر مغرب کے ادیب صفات کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں لیکن ہمارے ہاں صرف چیزوں کے ناموں کی فہرست ملے گی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسماء کے ساتھ صفات لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ ہر چیز صفتِ خاصہ رکھتی ہے اور خود چیز کا نام اس صفت پر دلالت کرتا ہے یا نام کے ساتھ اس صفت کا خیال بھی خود ہی آ جاتا ہے۔۳۴ اسی طرح ہمارے ادب میں بلکہ سارے مشرق کے ادب میں تشبیہ و استعارہ کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ تصورِ حقیقت ہے جو ہماری اور سارے مشرق کی مخصوص مابعدالطبعیات سے پیدا ہوا ہے اور یہ جدید مغرب کی طبعیات سے مختلف ہے۔ اس دور میں ہماری تہذیب زوال آمادہ ہو کر مغلوب ہو رہی تھی لیکن اپنے مخصوص طرزِ احساس کا شعور ابھی باقی تھا اسی لیے "نو طرز مرصع" اس طرز میں لکھی گئی جس طرز میں وہ ہمیں آج مصنوعی اور سطحی معلوم ہوتی ہے، حالانکہ اگر اس پس منظر میں دیکھیے تو وہ ہمارے ایک مخصوص طرزِ احساس کی منفرد تصنیف ہے۔ "نو طرز مرصع" میں مجلسِ ضیافت کا بیان پڑھیے، آپ کو اس طرزِ احساس کے بہت سے پہلو نظر آئیں گے:

"کبھی نکتہ ہائے شیریں سے بیچ گوش سامعانِ مجلس انبساط کے موتی لذت کے پروتا اور کبھی لطیفہ ہائے رنگین سے غنچہ خاطر حاضرانِ مجلس نشاط کے تئیں شگفتگی عشرت کی دیتا۔ جب کاسہ دماغ کا شراب خرمی کے سے لبریز ہوا اس وقت چار امرد سادہ رو غلمان سرشت مانند ماہ شب چہاردہم کے زلف مسلسل اوپر رخسارے کے مثل سنبل کے گلِ یاسمین پر پیچیدہ کیے زینت بخش محفل کے ہوئے اور ساز خوش آواز چھیڑ کرکے ایسی خوش الحانی سے نغمہ تہنیت آمیز شروع کیا کہ ایک

مرتبہ اس کے سننے سے داؤد بھی وجد میں آ جاوے اور جو آواز اس کی
بیچ سرزمین ہند کے پہنچے تو بے شائبہ تکلف اودھو ناٹک اور تان سین
سبق تربیت کا بیچ دبستانِ شوق کے پڑھیں ۔" (ص ۹۷ - ۹۸)

اسلوب کے اس تخلیقی عمل کا تعلق ہمارے اس طرزِ احساس سے ہے جسے ہمارے تصور حقیقت نے جنم دیا تھا ۔ جب تک یہ طرزِ احساس ہمارے اندر زندہ اور جاری و ساری رہا ہمیں "نو طرز مرصع" کے اسلوب میں دلوں کو گرمانے والی اثر آفرینی اور استعاروں کے ذریعے بات کرنا ایک زندہ و موثر اسلوب معلوم ہوتا رہا ۔ اس تصور حقیقت نے ہمیں خیال آرائی کی پوری آزادی دے رکھی تھی ، اس لیے عبارت کی رنگینی ، استعارات و تشبیہات کا استعمال ہمارے طرزِ احساس کا حصہ تھے ۔ یہ سارے عوامل ہمارے روایتی معاشرے کے مسلمہ حقائق تھے ۔ اسی لیے اس زمانے میں "نو طرز مرصع" کا اسلوب سحر آفریں معلوم ہوتا تھا ۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کسی زبان کا اسلوب بدلتا ہے تو صرف اسلوب کے مطالعے ہی سے اس زبان کے بولنے والوں کے طرزِ احساس کا پتا لگا کر اس کے تصور حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں وہ قوم اب پہنچی ہے ۔ "نو طرز مرصع" کے اسلوب کو بلا سوچے سمجھے مکروہ اور مصنوعی کہہ کر ہم نے ادبی عوامل کو پورے طور پر نہ صرف سمجھا نہیں ہے بلکہ ادب کو ، زندگی سے بے تعلق کرکے ، پڑھنے کی کوشش کی ہے ۔

تصورِ حقیقت کے اسی اثر کی وجہ سے شاعری ہمارے مزاج سے ہمیشہ قریب رہی ہے اور شاعری کا اثر ہماری پوری زندگی ، معاشرت اور طرزِ احساس پر گہرا پڑا ہے ۔ آدابِ محفل ، طریقِ گفتار ، وضع قطع ، مشغلے اور ذہن و فکر سب اس سے متاثر ہوئے ہیں ۔ کوئی وجہ نہیں تھی کہ نثر ، جو ہمارے تہذیبی و فکری اظہار کا ایک حصہ تھی ، اس سے الگ رہتی ۔ اس لیے اس میں بھی وہ خصوصیات در آئیں جو ہمارے طرزِ احساس میں موجود تھیں ۔ ہماری نثر کا رنگ و آہنگ اسی لیے آج تک شاعرانہ ہے اور ہم خیال کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے آئینہ دکھاتے ہیں ۔ "نو طرزِ مرصع" کا اسلوب اسی طرزِ احساس کا نمائندہ اسلوب ہے اور آج یہ اسلوب اسی لیے مقبول نہیں ہے کہ ہمارا طرزِ احساس بدل گیا ہے ۔ اگر انگریزوں کا تصورِ حقیقت وہی ہوتا جو چودھویں پندرھویں صدی کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے تو گل کرائسٹ کو "نو طرز مرصع" کو میر امن سے دوبارہ لکھوانے کی ضرورت نہ پڑتی ۔ خود "نو طرز مرصع" میں طرزِ احساس کے بدلنے اور کمزور پڑنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فراقی کردار

موجود ہیں ۔ ایک درویش ملکۂ فرنگ کا بت بنا کر اس کے قدموں میں گڑ گڑا کر روتا نظر آتا ہے ۔ بہزاد خاں فرنگی ایک بہادر و جری انسان ہے جو درویش کی مدد کو پہنچتا ہے ۔ یہاں وہ ایسے مخلص ، ہمدرد ، نیک خو ، بے غرض ، آڑے وقت پر کام آنے والے انسان کے روپ میں نظر آتا ہے کہ ہم اس سے محبت کرنے لگتے ہیں ۔ اس سے ہماری یہ محبت خالی از علت نہیں ہے ۔ یہ ہماری ان چھپی ہوئی خواہشات کا اظہار ہے کہ ہم خود کو بدل کر انگریزوں کے تصورات کو اپنا لینا چاہتے ہیں ۔ انیسویں صدی ان تصورات کو قبول کر لیتی ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر تحسین خود اس نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہیں ۔ اور یہ دو طرزِ احساس ان کے اندر دھوپ چھاؤں کی طرح موجود ہیں ، اسی لیے ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں تین اسالیبِ بیان ملتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جو ہمارے روایتی طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا ہے ۔ اس میں استعاروں کی کثرت ہے ۔ عبارت رنگین ، مسجع و مقفیٰ ہے ۔ خیال آرائی اور مرصع کاری ہے ۔ عربی الفاظ و فارسی تراکیب اور ان زبانوں کے مزاج ، ان کی روایت و تہذیب کی گہری چھاپ ہے ۔ اُردو کے ضمیر ، فعل ، حرف جار وغیرہ کے علاوہ سب کچھ فارسی اسالیب کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے ۔ یہ اسلوب اُردو زبان کو فارسی کے ساتھ مرصع کرنے سے وجود میں آیا ہے ۔ جملے کی ساخت اور لہجے پر فارسی جملے کی ساخت اور لہجہ اتنا غالب ہے کہ مضاف و مضاف الیہ ، صفت و موصوف اور جار و مجرور کا استعمال بھی اکثر اسی انداز سے ملتا ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' میں اس اسلوب سے جو شکل بنتی ہے وہ یہ ہے :

''جب طائرِ زریں بال آفتاب کے نے رخ بیچ آشیانۂ مغرب کے کیا اور بیضۂ سیمیں ماہتاب کا بطن مرغِ مشکینِ شب تار کے سے نمودار ہوا مستحفظان و حارسان شہر کے نے کہ بموجب حکم والی اس دیار کے مامور تھے ، دروازہ شہر پناہ کا مسدود کرکے راہ آمد و رفت صادر و وارد کی بند کی ۔ ہر چند کہ عاجز نے ساتھ کمال لجاجت و سماجت کے زبان عجز و نیاز کی واسطے درآمد ہونے شہر کے کھولی اصلا عرض میری کے تئیں پیرایہ اجابت کا نہ بخشا ۔ لاچار بیچ پناہ دیوار کے استقامت کرکے مزاج کے تئیں واسطے شغلِ بیداری و شب گزاری کے اوپر تماشا برجِ حصار کے کہ رفعت عمارت اس کی ہمسر چرخ بریں کی تھی ،

مصروف گیا - جس وقت زلف خاتونِ شب کی کمر تک پہنچی اور چشمِ خلائق کی خمار نشۂ غنودگی کے سے سرمست خوابِ غفلت کے ہوئی ، یکایک صندوقِ چوبیں فرازِ دیوار حصار کے سے مانند خورشید کے برج حمل کے سے چلا بخش دیدۂ تماشاییں ہوا -'' (ص ۸۳)

(۲) دوسرا وہ اسلوب ہے جس میں دو الگ الگ اسالیب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں - ایک اس تصورِ حقیقت کا اسلوب جس کی مثال ہم پہلے اسلوب کے ذیل میں دے آئے ہیں اور دوسرا وہ جس میں برعظیم کے بدلے ہوئے سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی اثرات ، لاشعوری طور پر ، اس تصورِ حقیقت کو متاثر کرکے اسے آہستہ آہستہ بدل رہے ہیں - اسلوب کے اس گنگا جمنی روپ کو اس اقتباس میں دیکھیے - اس میں پہلا اسلوب بھی شامل ہے اور وہ بھی جس کا ذکر تیسرے اسلوب کے ذیل میں آگے آئے گا :

''پس توں اوپر مستقل مزاجی میری کے آفریں کرکے کلمۂ چند اس عبارت سے کہ معنیِ مراد کے تئیں موافق پڑے فصاحت کلام سے بیان کر - والاّ ممکن ہے کہ دانۂ تسبیحِ دل کا بیچ رشتۂ محبت زبان کے کہ کلید گنجینۂ نطق کی ہے ، سرگردان نہ ہو کے ایک جان دو قالب نہ رہ سکے - ملکہ نے چیں بہ جبیں ہو کے کہا کہ تیرے تئیں یاد ہوگا کہ میں نے اول مرتبہ منع کر رکھا ہے کہ توں بیچ حرکات اور سکنات میری کے زینہار مستفسر و متلاشی نہ ہوجیو - پس اب خلافِ معمول بات کہنا کیا لطف ہے - فقیر نے ہنستے ہنستے ملکہ سے کہا کہ جیوں اور بات خلافِ معمول معاف ہوئی اتنی یہ بھی سہی - ملکہ اس وقت جل کر اور بھی آتش کا پرکالہ بن گئی اور لپٹ ہی خفگی سے کہا کہ معقول ! یک نہ شد دو شد - چل اپنا کام کر ، ان باتوں سے کیا چاہتا ہے -'' (ص ۱۲۲)

(۳) تیسرا وہ اسلوب جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد (تیسرے درویش کی داستان ہے) بڑی حد تک روایتی طرزِ احساس پر غالب آنے لگتا ہے اور اس زمانے کے تصور و احساس کے اعتبار سے ایک بے نمک اور سپاٹ سا اسلوب ''نو طرز مرصع'' میں اُبھرنے لگتا ہے - استعارے غائب ہونے لگتے ہیں - عبارت کی رنگینی ، جو پہلے اسلوب میں بہت نمایاں ہے اور دوسرے میں ملی جلی نظر آتی ہے ، پھیکی پڑنے لگتی ہے اور چلتا ہوا مفید اسلوبِ نثر پیدا ہونے لگتا ہے - یہی وہ اسلوب ہے جو بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا اسلوب ہے

اور جیسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے :

''ایک روز اتفاقاً موسم بہار میں کہ مکان بھی دلچسپ تھا اور ابر بھی زور طرح سے ہو رہا تھا اور بجلی بھی یوں کوند رہی تھی جس طرح پینجنی پوشاک پر کناری چمکتی ہے اور ہوا بھی خوب ہی موافق پڑی تھی اور چھوٹی چھوٹی بوندیوں کے ترشح نے عجب مزا کر رکھا تھا اور ستھری ستھری گلابیاں شرابِ ارغوانی سے بھری ہوئیں اس ڈول سے رکھیاں تھیں کہ یاقوت کا جگر اس کی جھلک کی حسرت سے خون ہو جاوے۔ چاہتی ہوں کہ ایک جام اس بادۂ مروق سے نوش کروں کہ یکایک ایک شعر بے اختیار زبان میری پر گزرا :

چمن ہے ابر ہے عیش و طرب ہے جام و صہبا ہے
پر اک باقی ہے مجھ کو ساقیِ گلفام کی خواہش''

(ص ۱۳۲ - ۱۳۳)

ان تینوں اقتباسات سے ''نو طرز مرصع'' کے مختلف اسالیب کے مزاج کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ یہ فرق نہ صرف بندشوں، تراکیب، لہجوں میں محسوس ہوتا ہے بلکہ جملے کی ساخت بھی بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے اقتباس میں جو عبارت آرائی، استعارات کا استعمال و رنگینی ہے یہ اثرات دوسرے اقتباس میں ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ خصوصاً دوسرے اقتباس کے شروع کے جملے پہلے اقتباس سے اور آخری پانچ سات جملے تیسرے اسلوب کے مزاج، رنگ و آہنگ اور لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتے ہیں۔ تیسرے اقتباس میں پہلے اسلوب کا طرزِ احساس پسپا ہو جاتا ہے اور نیا طرزِ احساس لاشعوری طور پر ابھر آتا ہے۔ تیسرے درویش کی داستان کے بعد پیچیدہ جملے سادہ ہونے لگتے ہیں۔ طویل جملے غائب ہو کر مختصر جملوں میں بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اسلوب کا مزاج، جملے کی ساخت اور لہجہ، لفظوں کی ترتیب، تراکیب و بندش، فاعل فعل مفعول کی ترتیب بھی بدل جاتی ہے۔ ان تینوں اقتباسات کو ایک ساتھ پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۷۶۸ء سے لے کر ۱۷۷۴ء تک خود تحسین کے اندر زبردست تبدیلیاں آئی ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ برعظیم پر انگریزوں کی حکمرانی کم و بیش قائم ہو چکی ہے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ رہ گیا ہے اور اس کی بادشاہت کمپنی بہادر کی محتاج ہے۔ ہمارا روایتی طرزِ احساس اس نئے تصورِ حقیقت کے پھیلنے کے ساتھ دم توڑ رہا ہے۔ تحسین اس روایتی اسلوب کا دامن تھامنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ''نو طرز مرصع'' گواہ ہے کہ یہ دامن ان کے ہاتھ

سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے ۔ اس طرح ''نو طرزِ مرصع'' سے اسلوب کے دو دھارے نکلتے ہیں ۔ ایک روایتی طرزِ احساس کا دھارا اور ایک بدلے ہوئے زمانے کے طرزِ احساس کا دھارا ۔ سرور کا فسانۂ عجائب اور آثار الصنادید کا پہلا روپ روایتی طرزِ احساس کا اسلوب ہے ۔ فورٹ ولیم کالج اور پھر سرسید کی نثر دوسرے طرزِ احساس کی ترجمان ہے ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں ''نو طرز مرصع'' کی یہی اہمیت ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی ۔ اسے مصنوعی ، سطحی یا مذاقِ سلیم کے لیے مکروہ یا ثقیل کہہ کر حقارت سے رد نہیں کیا جا سکتا ۔ یہ تصنیف اپنے دور میں قابلِ قدر و اہم تھی جس کا اثر اس دور کے لکھنے والوں نے قبول کیا اور آج بھی اس لیے اہم ہے کہ یہ ایک مخصوص طرزِ احساس کی نمائندگی کرتی ہے ۔

اٹھارھویں صدی کا آخری حصہ غیر معمولی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا ۔ نئے انگریز حکمرانوں کا تصورِ حقیقت ان لوگوں سے بالکل مختلف تھا جو اب تک ادب کی سرپرستی کرتے آئے تھے ۔ اب ضرورت نے ایسی نثر کو رواج دیا جو آسان زبان میں لکھی گئی ہو اور ''صاحبانِ نو آموز'' بھی پسند کریں ۔ مہر چند مہر نے بدلے ہوئے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ''نو آئینِ ہندی'' کے نام سے ایک داستان لکھی جس کے دیباچے میں تحسین کو داد دی اور اس کے نامطبوع ہونے کی وجہ یہ بتائی کہ :

> ''مگر انھی دنوں عطا حسین خاں نے چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے ''نو طرز مرصع'' نام رکھا ۔ سو الحق نو طرزِ مرصع ہے لیکن جو ریختہ زبان میں با لفظِ دقیق اور عبارتِ رنگین موزوں کیا ہے اسی سبب مطبوع انگریزوں کے نہیں ہوا ۔''

اس بدلے ہوئے منظر میں اب ایسی نثر کی ضرورت محسوس ہوئی جو عام فہم و سادہ ہو اور جسے کمپنی بہادر کے انگریز ملازمین آسانی سے پڑھ سکیں ۔ یہ معیار شجاع الدولہ کے دور کا معیار نہیں تھا ۔ مہر چند مہر نے جس زمانے میں نو آئینِ ہندی'' لکھی وہ کسی انگریز کینلی صاحب کو اُردو پڑھاتے تھے ۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر مہر نے کسی ایسی کتاب کی تلاش شروع کی جو ''روزمرہ بولنے کے موافق ہو'' اور جو ''خاص و عام کی سمجھ میں آوے'' لیکن ایسی کتاب انھیں نہ ملی ۔ آخرکار انھوں نے ''آذر شاہ اور سمن رخ بانو'' کا قصہ فارسی سے لے کر ایسی عام فہم زبان میں لکھا جس سے وہ اس تدریسی ضرورت کو پورا کر سکیں ۔ ''نو طرز مرصع'' کی نثر مرصع و رنگین تھی ۔

''نو آئینِ ہندی'' کی نثر سادہ اور عام فہم ہے ۔ ڈاکٹر گیان چند نے یہ معلومات بہم پہنچائی ہیں کہ اس داستان کو فارسی و اُردو میں کئی اربابِ قلم نے لکھا ۔ فارسی کا قدیم ترین نسخہ کلکتہ مدرسہ میں ''قصہ الجواہر'' کے نام سے ملتا ہے جو ۱۷۰۰ع کے لگ بھگ لکھا گیا ہے ۔ فارسی داستان کا دوسرا نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں ''قصہ ملک محمد و گیتی افروز'' کے نام سے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع کا لکھا ہوا ہے ۔ ایک اور فارسی مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال میں ہے ۔ 'ملا' فیروز لائبریری بمبئی کا نسخہ ۱۱۹۲ھ میں سورت میں لکھا گیا ۔ آزادی سے پہلے خط نسخ میں لکھا ہوا ایک قدیم دکنی نسخہ انجمن ترقی اُردو دلّی کے کتاب خانے میں تھا ۔ عنوان میں اس کا نام ''سمن رخ و آذر شاہ'' اور ترقیمے میں ملک محمد درج تھا ۔ ایک اور اُردو نسخے کا مترجم محمد نصیر قلی قطب ہے جس نے نواب ناصر الدولہ کے عہد میں ۱۲۶۳ھ/۴۸ - ۱۸۴۷ع میں اسے فارسی سے اُردو میں لکھا ۔ اس کا نام بھی ''قصہ آذر شاہ سمن رخ'' ہے ۔ کیمبرج یونیورسٹی میں بھی ایک اُردو نسخہ ''قصہ آذر شاہ و سمن رخ'' بانو کے نام سے ہے ۔ اسی قصے کو رجب علی بیگ سرور نے بھی ''شگوفۂ محبت'' کے نام سے ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ع میں اپنے انداز میں لکھا اور اعتراف کیا کہ ''امجد علی رئیس سندیلہ ملیح آباد کی نظر سے ایک قصہ مہر چند کھتری کا لکھا ہوا گزرا ۔ اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے ۔ اب جو ہندی کی چندی ہوتی ہے اس سے سراسر خالی ہے ۔ روزمرہ محاورہ لا اُبالی تھا ۔''[۳۵] خود اپنی اس تصنیف کو مہر چند مہر نے کوئی اہمیت نہیں دی اور نہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے اسے قابلِ ذکر سمجھا اسی لیے جن تذکروں میں مہر کا ذکر آیا ہے ان میں اس نثری تصنیف کا کوئی ذکر نہیں ملتا ۔ وہ حالات ، جنھیں خیراتی لعل بے جگر نے اپنے تذکرۂ بے جگر[۳۶] (۱۲۲۵ھ — ۱۲۳۷ھ/۱۸۱۹ع - ۱۸۲۱ع میں شامل کیا ہے ، خود مہرچند نے لکھ کر بھیجے تھے اسی لیے مہر کے سلسلے میں یہ ماخذ سب سے زیادہ مستند ہے ۔

منشی مہر چند کھتری چوپڑہ لاہوری ۱۱۸۲ھ/۶۹ - ۱۷۶۸ع میں اتوار کے دن کوڑا جہاں آباد (تحصیل کھجوا ضلع فتحپور) میں پیدا ہوئے ۔ عمر کا زیادہ حصہ اکبر آباد اور لکھنؤ میں گزرا ۔ اُردو میں مہر اور فارسی میں ذرہ تخلص کرتے تھے ۔ مہر کے والد کا نام رام چند تھا ۔ ان کے جد اعلٰی مکھن لال اپنے وطن لاہور سے محمد شاہ کے عہد میں دہلی آئے تھے اور شاہی ملازمین میں شامل ہو گئے تھے ۔ شاہ عالم بادشاہ کے زمانے میں مرزا عبداللہ بیگ چکلہ دار کی

ہمراہی میں پرگنات گورکھ پور ، بھڑاغ و گولڈہ وغیرہ کی دیوانی پر سرکار آصف الدولہ کی طرف سے مقرر ہوئے ۔ بے جگر نے مہر چند مہر کی عمر ۵۵ سال بتائی ہے (عمر شریفش بہ پنجاہ و پنج سال رسیدہ) ۔ اس حساب سے ۱۱۸۲ + ۵۵ = ۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ء میں بے جگر نے مہر کے حالات اپنے تذکرے میں درج کیے ۔ اس وقت وہ زندہ تھے اور خوش حالی سے گزر کرتے تھے ۔ بے جگر نے لکھا ہے کہ انگریزوں کی عمل داری کے ابتدائی دور میں وہ پیش کاری کے عہدے پر فائز ہو گئے تھے ۔ حالات لکھتے وقت (۱۲۳۷ھ/۲۲ - ۱۸۲۱ء) وہ پرگنہ میڈو ہاتھرس میں پیشکار تھے ۔ مہرچند کے بڑے بھائی منشی گوکل چند بھی شاعر تھے اور ہندو تخلص کرتے تھے ۔ ان کے چھوٹے بھائی کشن چند بھی شاعر تھے اور عاشق تخلص کرتے تھے ۔

مہر چند مہر نے اپنی کتاب ''نو آئینِ ہندی'' تحسین کی ''نو طرز مرصع'' کے تقریباً چودہ پندرہ برس بعد ۱۲۰۳ھ/۸۹ - ۱۷۸۸ء میں لکھی ۔ اس شعر کے آخری مصرع سے اس کا سالِ تصنیف نکلتا ہے :

کہا مجھ سے ہاتف نے تاریخ اس کی
بیاں کر تو آ مہر قصہ کو جلدی

(۱۲۰۳ھ)

''نو آئینِ ہندی'' ، ایک ایسے دور میں لکھی گئی ہے جب نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا ۔ اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے اور اس طرز احساس کی ترجمان ہے جو جلد ہی آنے والے دور میں مقبول ہونے والا تھا ۔ نو آئینِ ہندی کی نثر ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے ۔ اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اسی کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے ۔ استعارے غائب ہو گئے ہیں ، تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے ۔ فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے ۔ اشعار اور دوہوں کے عام استعمال کے باوجود نثر سادہ و سلیس ہے ۔ نو آئینِ ہندی میں مہرچند کی کوشش یہ ہے کہ قصے کو براہِ راست بیان کر دیا جائے ۔ ایسے موقع پر بھی ، جہاں وہ منظر کشی کرتے ہیں ، عبارت سادہ رہتی ہے ۔ مثلاً :

''نازنین باغ کی تازگی اور چمن کی طراوت دیکھ کر بہت محظوظ ہوئی ۔ چمن کے درمیان ایک بارہ دری سونے اور جواہر سے آراستہ تھی ۔ اس میں مخمل کا فرش اور کمخواب کا چھت اس خوبی سے لگا تھا کہ جس

پر نظر نہ ٹھہرے اور آفتاب کی روشنی سے بادلہ کے ...جوں کی چمکاہٹ
پر نظر چکاچوند کھاتی تھی۔ سو اس مکان دلچسپ میں بیٹھے اور لونڈیاں
گل رو یاسمن عمدہ عمدہ پوشاکیں پہنے ہوئے شراب پلانے پر مشغول
ہوئیں اور کلاونت خوش آواز گانے لگا . . . اتنے میں میر مطبخ نے آن
کے عرض کیا کہ کھانا تیار ہے۔ فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے سفید
اطلس کا ایک خاصہ دسترخوان لا کر بچھایا اور لونڈیاں زہرہ جبیں
طرح طرح کے کھانے سونے کے باسنوں میں لا کر دسترخوان پر چن گئیں
اور سونے کی انگیٹھیوں میں مشک اور عنبر و عود کے جلنے سے تمام
مجلس معطر ہو رہی تھی۔''۳۷

اس نثر کی صفائی و سادگی دیکھ کر گمان ہوتا ہے کہ مطبوعہ کتاب میں ناشر کی فرمائش پر کسی نے زبان و بیان کو جدید روپ دے دیا ہے اور متروک الفاظ نکال کر اس کا املا بھی جدید کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ''نو آئین ہندی'' کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ سادہ و عام فہم نثر اُردو نثر کی اس روایت کا حصہ ہے جو آنے والی انیسویں صدی میں تیزی سے رواج پاتی ہے۔ انیسویں صدی مغربی طرزِاحساس کے جمنے، پھیلنے اور مقبول ہونے کی صدی ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ جنگل کا قانون سلطنتِ دہلی میں رائج ہے۔ انتشار، خلفشار اور بدامنی نے چاروں طرف ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ ہیں۔ بادشاہی انگریز یا مرہٹے کر رہے ہیں اور خود بادشاہ شعر و شاعری اور علم و ادب سے دل بہلا رہے ہیں۔ شاہ عالم ثانی، جن کا تخلص آفتاب، اصل نام میرزا عبداللہ عرف لال میاں و میرزا بلاق تھا اور خاندان میں شہزادہ عالی گوہر کے نام سے پکارے جاتے تھے، ۱۷ ذیقعدہ ۱۱۴۰ھ/۱۴ جون ۱۷۲۸ع کو دلّی میں پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کے والد عزیز الدین، بادشاہ فرخ سیر کی قید میں تھے۔ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو عمادالملک نے عزیز الدین کو قید سے نکال کر عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھایا تو شہزادہ عالی گوہر ولی عہد مقرر ہوئے۔ بادشاہ بننے سے پہلے عزیزالدین عالمگیر ثانی، فرخ سیر کی قید میں تھے، بادشاہ بن کر عمادالملک کی قید میں آ گئے۔ شہزادہ عالی گوہر نوجوان تھے اور چاہتے تھے کہ کسی طرح عماد الملک سے نجات ملے اور کاروبارِ سلطنت کو وہ اپنی مرضی کے مطابق چلائیں۔ باپ سے اجازت لے کر ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع کو دہلی سے نکلے اور ۴ جمادی الاوّل ۱۱۷۳ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ع کو باپ کے قتل کے بعد بہار ہی میں ابوالمظفر جلال الدین محمد شاہ عالم ثانی کے القاب کے ساتھ اپنی

بادشاہی کا اعلان کر دیا ۔ شاہ عالم ثانی ساری عمر اپنے مقدر سے لڑتے رہے ۔ پہلے بنگال فتح کرنے کی کوشش کی لیکن جنگ بکسر (۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ع) میں شکست کے بعد انگریزوں کی قید میں آ گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ع کو بنگال ، بہار ، اڑیسہ کی دیوانی کی سند انگریزوں کو دے دی ۔ لارڈ کلایو نے بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو الہ آباد میں متعین کر دیا ۔ اب بادشاہ انگریزوں کی قید میں تھے ۔ اسمتھ قلعے میں مقیم تھا اور بادشاہ اندرونِ شہر رہتے تھے ۔ جنرل اسمتھ کو شاہی نوبت کی آواز گراں گزرتی تھی ۔ اس نے نوبت کا بجانا بند کرادیا ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں شاہ عالم مرہٹوں کے ساتھ دہلی آ گئے۔ اب بھی شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ اور مرہٹوں کی نگرانی میں تھے ۔ ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ع میں غلام قادر خان روہیلہ نے قلعۂ معلیٰ پر قبضہ کر لیا ۔ بادشاہ کی بے عزتی کی اور جو کچھ بچی کھچی دولت تھی وہ لوٹ لی ۔ اس کے بعد دیوانِ عام میں بلا کر بادشاہ سے اور روپیہ طلب کیا ۔ بادشاہ کے پاس کیا تھا جو دیتا ۔ اس پر غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کو زمین پر گرا کر پیش قبض سے دونوں آنکھیں نکال لیں ۔ جوابی کارروائی میں مرہٹوں نے غلام قادر روہیلہ کو پکڑ کر اس کی تکا بوٹی کردی اور اندھے شاہ عالم ثانی کو دوبارہ تخت پر بٹھا کر سارے اختیارات لے لیے اور بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر دیا ۔ ۱۸۰۳ع میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی کے قلعۂ معلیٰ میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھا فاتح جنرل کا استقبال کر رہا تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کرکے قلعۂ معلیٰ میں رہنے کی اجازت دے دی اور یہیں ۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/۱۹ نومبر ۱۸۰۶ع کو ۸۱ سال کی عمر میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے وفات پائی ۔

شاہ عالم ثانی کو شعر و شاعری اور علم و ادب کا بچپن ہی سے شوق تھا جس کا ذکر ''عجائب القصص'' میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''ایام طفولیت سے خاطرِ مبارک ہماری مائل اور راغب طرف سخن فہمی اور سخن سنجی کے ہے۔''[38] بچپن اور جوانی میں مختلف علوم و فنون کا اکتساب کیا ۔ شاہ عالم فارسی ، اُردو ، بھاکا ، سنسکرت[39]، پنجابی کے علاوہ عربی زبان اور حدیث و فقہ سے بھی واقف تھے جس کا پتا ان کے دیوان اور ''عجائب القصص'' سے چلتا ہے ۔ فنِ خطاطی میں مشاق اور فنِ انشا میں کمال رکھتے تھے ۔ تصوف اور موسیقی سے بھی واقف تھے ۔ فنونِ سپاہ گری کی بھی تعلیم حاصل کی تھی۔[40] نابینا ہونے کے بعد شعر و ادب سے شاہ عالم ثانی کی دلچسپی اور بڑھ گئی ۔ اب بادشاہ کے پاس کرنے کے

لیے رہ بھی کیا گیا تھا۔ دربار میں شاعروں کا جمگھٹا رہتا ۔ منشی و کاتب ملازم تھے ۔ جو وقت تھا اسی میں صرف کرتے تھے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''قرآن شریف کی مقررہ تلاوت و تحریر سے فارغ ہو کر شعر ہندی و کبت و دوہرہ وغیرہ کے میدان میں طبیعت کی جولانی دکھاتے ہیں ۔''[۳۱] اور اس عرصے میں جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''اپنے قلم جواہر رقم سے اس شہسوارِ میدانِ شاعری نے فارسی و ریختہ کے مکمل و مردف دیوان ، جن میں غزلیات قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ہیں اور نثر ریختہ میں قصہ شجاع الشمس''[۳۲] مرتب و تحریر کیے گئے ۔ شاہ عالم ثانی کے فارسی دیوان کا قلمی نسخہ (مکتوبہ ۱۲۰۶ھ/۱۷۹۱ع) بہار ریسرچ سوسائٹی پٹنہ میں محفوظ ہے جس میں غزلوں اور قطعوں کی تعداد ۲۲۱ ہے ۔[۳۳] اس کے علاوہ ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۰۹ھ/ ۱۷۹۵ع برٹش میوزم میں ہے جس کے تیسرے ورق پر شاہ عالم ثانی کی بہت عمدہ تصویر ہے ۔[۳۴] میونخ لائبریری اور اوسلے کے ذخیرے میں بھی اس دیوان کا ایک ایک نسخہ موجود ہے ۔[۳۵] اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں ایک دیوانِ اُردو کا بھی ذکر کیا ہے جو ۲۲۴ صفحات پر مشتمل موتی محل کے ذخیرے میں تھا ۔[۳۶] یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ ''منظوم اقدس'' کے نام سے ایک طویل مثنوی بھی شاہ عالم ثانی نے لکھی تھی جس میں مظفر شاہ ، شاہ چین کے قصے کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا ۔ اسپرنگر نے لکھا ہے کہ ''منظوم اقدس'' تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔[۳۷] یہ مثنوی بھی نایاب ہے ۔ نادرات شاہی کا مخطوطہ جو اُردو ، فارسی ، ہندی ، پنجابی اشعار کا مجموعہ ہے ، رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے ، جسے امتیاز علی خاں عرشی نے اپنے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے ۔ ''نادراتِ شاہی'' ۱۲۱۲ھ/۹۸ - ۱۷۹۷ع میں مرتب ہوئی ۔[۳۸] ان کے علاوہ نثر ریختہ میں قصہ شاہ شجاع الشمس بھی تصنیف کیا جس کا ذکر قدرت اللہ قاسم نے اپنے تذکرے[۳۹] میں کیا ہے ۔ منشی ذکاء اللہ نے بھی شاہ عالم کے اس ''قصے'' کا ذکر کیا ہے کہ ''چار جلدوں میں ایک قصہ لکھا ہے جس سے ہر زمانے کے آدمی ادنیٰ ، متوسط ، اعلیٰ کی طرز معاشرت معلوم ہوتی ہے . . . زبان اوس کی فصاحت اور سلاست میں میر امن کے چار درویش سے کم نہیں ہے ۔''[۴۰] اُردو نثر میں شاہ شجاع الشمس کا یہی وہ قصہ ہے جس کا اصل نام ''عجائب القصص'' ہے اور جسے شاہ عالم نے ۱۲۰۷ھ/۹۳ - ۱۷۹۲ع میں تالیف کیا اور ''سببِ تالیف'' کے ذیل میں لکھا کہ :

''جب چند دیوان بہ زبان فارسی اور بہ زبان ریختہ ارشاد حضورِ والا

مرتب ہوئے اور کبت دوہرے حد سے گزرے ، یکایک یہ مزاج اقدس ارفع اعلیٰ میں آیا کہ قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے اور کوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلافِ روزمرہ اور بے محاورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہو اور اگر جاہل پڑھے تو اس کے فیض سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال بہم پہنچائے ۔ القصہ یہ قصہ بارہ سے سات (۱۲۰۷ھ) میں لکھنا کیا شروع اور نام ''عجائب القصص'' رکھا ۔''۵۱

اس کی دو جلدیں پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہیں ۔ بڑی تقطیع پر پہلی جلد ۹۳۰ صفحات پر اور دوسری جلد ۹۳۱ تا ۱۸۳۷ صفحات پر مشتمل ہے ۔۵۲ دوسری جلد کے آخری صفحے پر کہانی بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بقیہ دو جلدیں اور تھیں جن کا ذکر منشی ذکاء اللہ خاں نے کیا ہے ۔ یہی پہلی دو جلدیں ''عجائب القصص'' کے نام سے شائع ہو گئی ہیں ۔

''عجائب القصص'' کے دیباچے اور داستان کے انداز بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ نابینا بادشاہ نے اسے بول کر لکھوایا تھا اور منشیوں نے جب اس داستان کی نقل تیار کی تو عبارت میں شاہی آداب و القاب کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے چند الفاظِ آداب کا خود اضافہ کر دیا ۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں ''ارشاد حضور والا'' ''مزاج اقدس ارفع اعلیٰ'' یا اس سے پہلے کے اقتباس میں ''خاطر مبارک ہماری مائل . . .'' کے الفاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ کسی اور نے لکھا ہے ۔ لیکن اس دور کے آدابِ شاہی اور شاہانہ پیرایۂ بیان کو سامنے رکھا جائے تو یہ شبہ دور ہو جاتا ہے ۔ بہرحال ''عجائب القصص'' کی آج یہ اہمیت نہیں ہے کہ یہ ایک بادشاہ کی تصنیف ہے بلکہ اصل اہمیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر کی اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے جس میں قلعۂ معلیٰ کی وہ شستہ و معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو اُردو دانوں کے لیے ہمیشہ ایک نمونہ اور ایک معیار رہی ہے ۔ ''عجائب القصص'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے عام فہم ، سادہ و دل نشیں نثر موجود تھی اور اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ سلاست و سادگی کے ساتھ بلا تکلف ایک بہت طویل قصہ بیان کر سکے ۔ شاہ عالم ثانی نے یہ

داستان ''صاحبانِ نو آموز'' کے لیے نہیں لکھی بلکہ از خود ایسی نثر میں لکھی جس میں :

(الف) کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ و محاورہ نہ ہو ۔

(ب) اور یہ نثر عام فہم اور خاص پسند ہو ۔

یہی وہ معیارِ شاعری تھا جو 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر مقبول ہوا تھا ۔ شاہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے میں اپنے دور کی نئی شاعری کا جو معیار بتایا تھا کہ ''صرف وہ روزمرہ اختیار کیا جو عام فہم اور خاص پسند تھا ''۵۳ اسی معیارِ شاعری کو محمد تقی میر نے اختیار کیا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند　　پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور یہی معیار ''عجائب القصص'' کی اُردو نثر میں شاہ عالم نے اختیار کیا ـــــ ''ایسا قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے (جو) عام فہم اور خاص پسند ہو ۔''۵۴ اُردو نثر کے اسی 'نئے معیار' کی وجہ سے ''عجائب القصص'' میں ایک ایسا اسلوبِ نثر ابھرتا ہے جو بیک وقت عوام اور خواص دونوں کے لیے ہے ۔ یہی وہ معیار تھا جو ہمیں شاہ رفیع الدین کی تفسیرِ رفیعی اور ''موضح القرآن'' (حصہ تفسیر) کی نثر میں بھی نظر آتا ہے ۔ اس اسلوب میں ایک طرف روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے لکھنے والے کا گہرا رشتہ قائم ہے اور دوسری طرف وہ رچاوٹ ، سلاست و روانی بھی ہے جو اس دور میں نثر کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہے ۔ ''عجائب القصص'' کی نثر دیکھ کر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر فورٹ ولیم کالج کا دبستانِ نثر قائم نہ ہوتا تو بھی بدلے ہوئے تہذیبی و سیاسی پس منظر میں اُردو نثر کا ارتقا ''عجائب القصص'' کے انداز پر جاری رہتا ۔ نثری اسلوب میں مزاج کی یہ تبدیلی کوئی ایسا معمولی واقعہ نہیں ہے جسے نظر انداز کیا جا سکے ۔ یہ اسلوب بدلی ہوئی تہذیبی ، معاشرتی و سیاسی ہوا اور بدلے ہوئے طرزِ احساس کے عین مطابق تھا ۔ یہ وہ تصنیف ہے جس کے ساتھ اُردو نثر پورے طور سے جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے ۔

قصے کے اعتبار سے یہ داستان دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے ۔ قصہ ''مہر افروز و دلبر'' اور ''نو طرز مرصع'' کے قصوں کا بیرونی ڈھانچا ''عجائب القصص'' سے ملتا جلتا ہے ۔ ''عجائب القصص'' میں فرخندہ سیر اور عادل شاہ کے بجائے خطا و ختن کا بادشاہ مظفر شاہ ہے جو اول الذکر بادشاہوں کی طرح اولاد سے محروم ہے ۔ قصے کی یہی صورت ہمیں میر حسن کی مثنوی

''سحر البیان'' اور جعفر علی حسرت کے ''طوطی نامہ'' میں ملتی ہے۔ مظفر شاہ اپنی داڑھی میں سفید بال دیکھ کر آب دیدہ ہو جاتا ہے اور ''سحرالبیان'' کے بادشاہ کی طرح فقیری اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا ہے لیکن وزیر با تدبیر کے سمجھانے بجھانے سے (نو طرز مرصع میں وزیر کا نام خردمند ہے، ''عجائب القصص'' میں اس کا نام دانا دل ہے) دن سلطنت کے کاموں میں اور رات عبادت میں گزارتا ہے۔ ایک فقیر کی دعا سے بادشاہ اور وزیر دونوں کے ہاں (اور یہ اتفاقات داستانوں میں عام طور پر ہوتے رہتے ہیں) ایک ہی دن حمل قرار پاتا ہے اور ایک ہی دن دونوں کے ہاں صاحبزادے پیدا ہوتے ہیں۔ بادشاہزادے کا نام شجاع الشمس اور وزیر زادے کا نام اختر سعید تجویز کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں ساتھ ساتھ پلتے بڑھتے ہیں اور بارہ سال کی عمر تک سارے علوم و فنون میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان میں وہ ساری صلاحیتیں موجود ہیں جو ایک غیر معمولی انسان میں ہوتی ہیں۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس بادشاہ روم قتلغ خان کی بیٹی ملکہ نگار کو خواب میں دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق میں دیوانہ وار سوداگروں کا بھیس بدل کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وزیر زادہ اختر سعید بھی ساتھ ہے۔ اس داستان کے یہ دونوں کردار مختلف منزلوں سے گزرتے، مہمات سر کرتے، طلسمات فتح کرتے، جنوں کے ملکوں سے ہوتے، جنّ و انس کی ایک کثیر فوج کے ساتھ ملک روم پہنچتے ہیں اور ساری مشکلات پر قابو پا کر شاہ روم کی بیٹی ملکہ نگار کو شادی پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ شادی کی ابتدائی تیاریوں تک کی داستان ''عجائب القصص'' میں موجود ہے اور اس کے بعد کا حصہ، جو آئندہ دو جلدوں میں تھا، نایاب ہے۔ کہانی کے اعتبار سے یہ داستان بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ہے۔ باقی سب تفصیلات ہیں جن میں مناظر اور رزم و بزم کے مرقعے پیش کیے گئے ہیں۔ یہی تفصیلات اور مرقعے اسے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔

''عجائب القصص'' کے قصے میں وہ تنوع، رنگارنگی اور اختصار بھی نہیں ہے جو ہمیں ''نو طرز مرصع'' (قصۂ چہار درویش) میں ملتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ شجاع الشمس اور ملکہ نگار کے عملِ وصل میں زیادہ سے زیادہ رکاوٹیں کھڑی کی جائیں تاکہ سننے والوں میں اشتیاق کی آگ بھڑک اٹھے۔ شاہ عالم نے قصے کے بیان کرنے میں کوئی ایسی تکنیک بھی اختیار نہیں کی جس سے کہانی میں تہ داری آ جائے۔ ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے انداز میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے

لیکن سننے والوں کو شجاع الشمس اور ملکہ نگار کی شادی کا یقین رہتا ہے۔ برخلاف اس کے ''نو طرز مرصع'' کی داستان میں سننے والے میں یقین کی یہ نوعیت ہے کہ جب وصل محبوب ہوتا ہے تو حیرت و استعجاب کے ساتھ اچانک پیدا ہونے والی خوشی محسوس ہوتی ہے۔ ''عجائب القصص'' میں نو طرز مرصع کے مقابلے میں اہتزاز و تجسس کا عمل کمزور ہے۔

اس دور کی اور داستانوں کی طرح ''عجائب القصص'' میں بھی زمان و مکان کا کوئی تصور نہیں ہے۔ میلوں کے فاصلے پلک جھپکنے میں طے ہو جاتے ہیں۔ ایک جگہ تو منجم وقت ہی کو ٹھہرا لیتا ہے۔ منجم بادشاہ کو ایک گنبد میں لے جاتا ہے جس کے چار دروازے ہیں۔ باری باری وہ ہر دروازے کو کھولتا اور داخل ہوتا ہے اور وہاں اتنے عرصے رہتا ہے کہ بادشاہزادی کے ہاں شجاع الشمس سے لڑکا پیدا ہوتا ہے۔ یہ عمل چار بار ہوتا ہے اور ہر بار جب منجم کے کہنے سے وہ باہر آتا ہے تو منجم گھڑی نکال کر اسے دکھاتا ہے اور کہتا ہے ''پہر ہر گھڑی ابھی نہیں گزری کہ تم یہاں سے داخل قصر کے ہوئے اور سیر سے الفراغ حاصل کرکے مجھ تلک آئے۔'' اسی طرح شہروں اور ملکوں کے نام بھی صرف فاصلوں کا تصور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایسے نام لائے گئے ہیں جن سے سننے والا پہلے سے واقف ہو۔

بادشاہ اور پری زاد سب مسلمان ہیں اور خدا و رسول کے احکام کے تابع ہیں۔ بادشاہ روم اپنی بیٹی ملکہ نگار کو مجبور کرکے شجاع الشمس سے شادی کرنے پر اس لیے آمادہ نہیں ہے کہ یہ ''خلاف خدا اور رسول خدا ہے۔'' اور چونکہ یہ سب کردار مسلمان ہیں اس لیے ان میں سے کوئی بھی اللہ کی ذات سے مایوس نہیں ہے۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس جب مایوس ہوتا ہے تو وزیر زادہ اختر سعید کہتا ہے:

> ''اے بادشاہزادے جو کوئی اس دنیا میں محنت کرتا ہے، یقین کامل ہے کہ راحت کو پہنچتا ہے۔ پس نا امیدیوں سے اپنے تئیں باز رکھ اور امیدوار فضل الٰہی سے رہ۔ ایک دن مقرر تو کامیاب ہوگا۔'' (ص ۱۳۲)

ایک جگہ آسمان پری سے ہاتف غیبی کہتا ہے:

> ''خبردار اے آسمان پری! بے تامل اپنے تئیں ہلاک کرنا عقل سے دور ہے اور نا اُمیدی مرتبہ کفر کا رکھتی ہے۔'' (ص ۲۱۶)

''عجائب القصص'' میں، اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح، عشق و

رومان کی ایک ایسی فضا اور غیر العقول واقعات کی ایک ایسی دنیا آباد ہے کہ سننے والوں کے ذہن ، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر ، اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ انھیں گہری نیند آ جاتی ہے ۔ اس میں ولولہ عشق کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں کہ وہ خواہشات ، جو زندگی میں نا آسودہ ہیں اور دلوں میں مچل رہی ہیں ، داستان سن کر آسودہ ہو جاتی ہیں ۔ تخلیقی سطح پر نا آسودہ خواہشات کو آسودہ کرنے کا یہ انوکھا طریقہ اس دور میں اس لیے مقبول ہے کہ خواہشات کو پورا کرنے کے اور راستے مسدود ہو گئے ہیں ۔ ہجوم افکار سے فرد کا ذہن منتشر و مضطرب ہے ، اسی لیے سونے سے پہلے داستان سننے کا رواج اس معاشرے میں عام ہے ۔ خود ''عجائب القصص'' سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے :

> ''بادشاہزادے نے خاصہ نوش جان فرمایا . . . متوجہ خواب گاہ کا ہوا ۔ قصہ خواں آن کر حاضر ہوا اور قصہ شروع کیا ۔ بادشاہزادہ پلنگ خواب پر آ کر قصہ سماعت فرمانے لگا کہ اتنے میں بعد ایک ساعت کے آنکھ بادشاہزادے کی لگی ۔'' (ص ٦٢)

ایک اور جگہ :

> ''پلنگ پر دراز ہوئے اور افسانہ پری کو یاد فرمایا ۔ اس نے قصہ کہنا شروع کیا اور خواصیں مشغول چپتی کے ہوئیں تا آن کہ بادشاہزادی اور بادشاہزادہ کے تئیں عالم خواب غالب آیا ۔'' (ص ١٢٦)

یہی داستانوں کا ایک مقصد تھا اور اسی لیے اس میں خواب آور ، طلسماتی ، رومان انگیز فضا پیدا کی جاتی تھی ۔

شاہ عالم ثانی کے سامنے ''عجائب القصص'' لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ''آداب سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہوں ۔'' اسی لیے اس داستان میں اس پہلو پر بہت زور ہے اور اس اعتبار سے ، اب تک جتنی داستانیں اور مثنویاں لکھی گئی ہیں ، ان میں یہ سب سے اہم ہے ۔ اس میں ادب آداب ، عرض معروض کے طور طریقے ، رسم و رواج ، ٹونے ٹوٹکے ، آداب معاشرت کے مختلف پہلو تفصیلات کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں ۔ ''عجائب القصص'' پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں آرائش کے کیا طریقے تھے ، ضیافتوں میں کیا کیا اہتمام کیے جاتے تھے ، کیا کیا کھانے پکتے تھے اور انھیں کس طرح کھلایا جاتا تھا ، زیورات و لباس کیا کیا تھے ، سواریاں کون کون سی تھیں ، غسل و حمام کے کیا کیا طریقے تھے ، خواب گاہیں کس قسم کی تھیں ، تواضع اور

مہمان نوازی کے کیا دستور تھے ، ملنے جلنے اور بات چیت کرنے کے کیا طور طریقے تھے ، موسیقی ، شعر و شاعری ، خطّاطی اور دوسرے مشاغل کی کیا نوعیت تھی ، محلوں میں کیا کیا ساز و سامان ہوتا تھا ، نوکر چاکر کیا کیا کرتے تھے ، پیدائش سے لے کر شادی بیاہ اور اس کے بعد کون کون سی رسمیں اور تقریبات ہوتی تھیں اور ان میں کیا کیا ہوتا تھا ۔ باغ کس قسم کے ہوتے تھے ۔ ان میں نہروں ، فواروں ، پھولوں کے تختوں اور سجاوٹ کی کیا صورت تھی ۔ یہ سب چیزیں تفصیلات کے ساتھ شاہ عالم نے اس داستان میں بیان کی ہیں ۔ یہ داستان اس رجحان کی پیش رو ہے جس کے اثرات ''طلسمِ ہوشربا'' سے لے کر عبدالحلیم شرر کی ''فردوسِ بریں'' تک نظر آتے ہیں ۔ اس داستان سے مغلیہ درباروں کے جاہ و جلال اور ان کی معاشرت کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ اس دور کی معاشرت کے لحاظ سے یہ داستان ''کتاب التہذیب'' کا درجہ رکھتی ہے ۔

''عجائب القصص'' کی نثر کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے ۔ 'اُردو پن' اس نثر کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اس نثر کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب اُردو جملہ ، فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج ہے ۔ جاہل و عالم ، عام و خاص سب بات بات میں شعر پڑھتے ہیں ۔ ''عجائب القصص'' میں بھی اُردو ، فارسی ، ہندی اشعار ، دوہرے اور کبت سے داستان کی نثر میں دلکشی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان اشعار کی یہاں وہی حیثیت ہے جو مٹھائی کے خوان پر چاندی سونے کے ورق کی ہوتی ہے کہ ان سے خوان کی رونق میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ وہ اشعار جو داستان میں آئے ہیں ان سے شاہ عالم کے شعری ذوق کا بھی پتا چلتا ہے ۔ شاہ عالم کی نثر میں سادگی و سلاست کے ساتھ ایک ایسی روانی ہے جیسے کوئی پختہ مشق قصہ گو بھری محفل میں مزے لے لے کر داستان بیان کر رہا ہو ۔ نثر کا انداز بیانیہ اور لہجہ بات چیت کا ہے ۔ اس نثر میں قلعۂ معلّٰی کی زبان کی تہذیبی رچاوٹ موجود ہے ۔ اس میں بہت سے ایسے الفاظ ، محاورے اور روزمرہ استعمال ہوئے ہیں جو آج سننے میں نہیں آتے لیکن اُس زمانے میں یہ الفاظ اور محاورے قلعۂ معلّٰی میں رائج تھے ۔ لغات کے اعتبار سے بھی اس نثر میں بہت مواد موجود ہے ۔ ''عجائب القصص'' کی نثر سے محسوس ہوتا ہے کہ غیر مانوس فارسی عربی الفاظ سے گریز کیا جا رہا ہے ۔ اگر اثر پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت رنگین اور فارسی آمیز ہو جاتی ہے تو مصنف فوراً اس کی تشریح کر دیتا ہے ۔ اس قسم کے جملے ''عجائب القصص'' میں بار بار

ملتے ہیں ۔ مثلاً :

"اتنے میں بادشاہِ مشرق یعنی سورج منہ پر نقاب لے کر سیر کرنے والا نواحِ غرب کا ہوا یعنی شام ہوئی ۔" (ص ۷۷)

"عجائب القصص" کی نثر میں آنے والے دور کے کئی اسالیب اور لہجے نظر آتے ہیں ۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور با محاورہ بھی ۔ میر امن کی نثر کی جھلک بھی ہمیں "عجائب القصص" میں دکھائی دیتی ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

"بادشاہ نے موافق مراتب کے سبھوں کو خلعت گراں بہا مرحمت فرمائے اور ہزاروں گنج سربستہ مع صندوق ہائے لعل و گوہر و زمرد و الماس ہر ایک مسکین و محتاج و گوشہ نشین و مستحق و گدا کو بخشے کہ وے ہر ایک اس انعام و اکرامِ بادشاہی سے سیری حاصل کر کے صاحبِ دولت اور صاحبِ جاہ کہلانے لگے ۔" (ص ۹۴)

اس نثر کو اگر میر امن کی باغ و بہار میں ملا دیا جائے تو شناخت دشوار ہوگی لیکن اس نثر کو قصہ مہر افروز و دلبر ، نو آئین ہندی یا نو طرز مرصع میں نہیں ملایا جا سکتا ۔ وہاں یہ دور سے پہچان لی جائے گی ۔ جیسے "نو طرز مرصع" اُردو اسلوب کا ایک امکان ہے اسی طرح "عجائب القصص" اُردو نثر کا دوسرا امکان ہے جو آئندہ دور میں پروان چڑھ کر "باغ و بہار" سے ہوتا "خطوطِ غالب" اور سرسید کی نثر سے جا ملتا ہے ۔ "نو طرز مرصع" کی نثر میں ڈوبتے سورج کا اور "عجائب القصص" کی نثر میں چڑھتے سورج کا حُسن ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

"قصہ مختصر وہ سب دیو اچھلتے ، پھاندتے ، شلنگے بھرتے ، بغلیں بجاتے ، خوشیاں کرتے داخل نواح روم کے ہوئے ۔ ایک جنگل آدمی زادوں کا اور مویشی کا ان دیوؤں کے تئیں نظر آیا ۔ بے اختیار منہ میں پانی بھر لائے اور وہیں شکلیں مہیب بنا کر اور آنکھیں لال لال ، دانت سفید نکال کر ، کچکچیاں باندھ کر ، غار سا منہ پھیلا کر ، چنگھاڑیں مار کر طرف ان آدمی زادوں کے دوڑے ۔ جتنے آدم زاد روم کے رہنے والے تھے یہ انبوہ دیوؤں کا اور یہ شکلیں مہیب دیکھ کر بے اختیار بے حواس ہو کر ، جوتے پگڑیاں چھوڑ چھوڑ کر بھاگے ، لیکن کتنے دیکھتے ہی خوف سے آ کر جاں بحق ہوئے اور کتنے ہی بے ہوش ہو کر گرے اور کتنے ہی گرتے پڑتے بھاگتے کانپتے ہانپتے داخل شہر پناہ کے ہوئے اور بے ہوش ہو کر رستوں میں ، دوکانوں میں ، گلیوں میں ، گھروں کے دروازے میں آ کر گرے ۔ یہ احوال ان سبھوں کا دیکھ کر اہلِ شہر

حیرت میں آئے اور آپس میں کہنے لگے کہ ان کا بے حواس ہو کر
آنا خالی علت سے نہیں ہے۔ ایک ہجوم تمام اہلِ شہر کا ان بے ہوشوں
پر ہوا ۔ کوئی کسو پر گلاب چھڑکتا تھا ، کوئی لخلخہ سونگھاتا تھا ،
کوئی کسی کا پاشویہ کرتا تھا ، کوئی کسی کی ناک بند کرتا تھا ،
کوئی کسی کا بازو پکڑ کر جنبش دیتا تھا کہ یہ کسی طرح ہوش میں
آویں ، تا احوال اس طور کے بھاگنے کا دریافت کریں۔" (ص ۵۲۱ - ۵۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کی رچاوٹ اور قدرتِ بیان کے
ساتھ اُردو اسلوب کا ایک نیا امکان سامنے آتا ہے ۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت اور
اس کے لہجے کا اثر کم و بیش تحلیل ہوگیا ہے ۔ اس اسلوب نثر کے سلسلے میں
یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ "نو طرز مرصع" کے برخلاف "عجائب القصص"
میں جملے عام طور پر مختصر ہو جاتے ہیں لیکن جہاں جملہ طویل ہے وہاں بھی
فارسی تراکیب کے باوجود اُردو پن اس میں موجود ہے ۔ عجائب القصص کی نثر
کے اس اُردو پن کو سمجھنے کے لیے یہ ایک طویل جملہ دیکھیے :

"لیکن بادشاہ بہ سبب افراط محبت کے ہر روز علی الصباح نماز اور وظائف
سے انفراغ حاصل فرما کے اس مکان روح افزا میں تشریف لا کر شہزادہ
نونہال بلند اقبال شجاع الشمس کے دیدار فرحت آثار سے سرور اور نور بصر
حاصل کرکے ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں جیب خاص سے کچھ
روپے اور اشرفیاں بہ خوشی تمام مرحمت فرما کے رونق افزا دیوانِ
خاص کے ہو کر جلوہ آرا سریرِ شاہی پر ہوتے تھے۔" (ص ۴۳)

یہاں طویل جملے میں بھی مبتدا و خبر اور فاعل و فعل میں پورا ربط باقی ہے ۔
نو طرز مرصع کے طویل جملے کی طرح ، فاعل سے فعل تک پہنچ کر ، جملے کے مفہوم
کو سمجھنے کے لیے ، فاعل کو تلاش کرنا نہیں پڑتا ۔ یہاں جملہ صفات کی وجہ
سے طویل نہیں ہوتا بلکہ ایک بات اور اس کے مختلف حصے ایک سانس میں بیان
کرنے کی وجہ سے طویل ہو جاتا ہے اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ بات آگے
بڑھتی ہے ۔ اس طویل جملے میں ایک ہی بات کو استعاروں یا تکرار الفاظ سے
دہرایا نہیں گیا ہے ۔ یہ طویل جملے کا وہ اردو مزاج ہے جو شاہ عالم کی نثر میں
نظر آتا ہے ۔ یہ وہ معیاری نثر ہے جو 'باغ و بہار' کی پیش رو ہے ۔

لسانی نقطۂ نظر سے اس میں ضمیر ، فعل ، تذکیر و تانیث ، جمع و واحد ،
عطف و اضافت ، فارسی مرکب افعال اور محاورات کے لفظی اردو ترجموں کی وہی
نوعیت ہے جو کربل کتھا ، نو طرز مرصع کی نثر اور اس دور کی شاعری کی

زبان میں ملتی ہے ؛ مثلاً جیسے نو طرز مرصع میں ''از سرِ نو'' کو ''سر نو سے'' لکھا گیا ہے اسی طرح عجائب القصص میں استعمال ہوا ہے جیسے ''سرلو سے بخشے'' (از سرِ نو بخشے) ۔ فعل کے استعمال کی بھی یہی صورت ہے ۔ اکثر جمع فاعل مؤنث کے ساتھ فعل بھی جمع مؤنث لایا گیا ہے ؛ مثلاً ''الذیں تہنیت کی گزرالیاں'' ۔ ''لیند سے چوکیاں'' ''یک بیک لیند کی ماتیاں ہم سب سوگئیاں'' یا فعل کی دوسری صورتیں مثلاً ''اور سوار ہوجیئے'' ''جو مناسب اس سے کہنا جانوگی کہنا'' وغیرہ ۔ زبان کی یہی صورت ہمیں شاہ عبدالقادر کے موضح القرآن ، ''کربل کتھا'' اور ''نو طرز مرصع'' میں ملتی ہے اور یہی اس دور کی معیاری زبان تھی ۔ لیکن ''جذبِ عشق'' میں زبان و بیان کی یہ صورت نہیں ہے ۔

''جذب عشق'' سید حسین شاہ حقیقت[۵۵] نے ، جو شاہ حسین حقیقت (۱۱۸۶ھ–۱۲۴۹ھ[۵۶]/۷۳-۱۷۷۲ع — ۳۴-۱۸۳۳ع) کے نام سے معروف ہیں ، ۱۲۱۱ھ (۹۷-۱۷۹۶ع) میں لکھی ۔ ''یہ جذب عشق آہ''[۵۸] سے سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے ۔ شاہ حسین حقیقت اردو کے ایک معروف شاعر، فارسی و اردو کی کئی کتابوں کے مصنف اور حضرت امیر کلال (م ۷۷۲ھ/۷۱-۱۳۷۰ع[۵۹]) کی اولاد میں سے تھے ۔ ان کے دادا سید میرک شاہ فرخ سیر کے زمانے میں ترکستان سے لاہور آئے اور جب پنجاب میں سکھوں نے شورش برپا کی تو حقیقت کے والد سید عرب شاہ لاہور سے آنولہ (بریلی) آ گئے ۔ یہیں حکیم میر محمد نواز کی لڑکی سے شادی ہوئی اور یہیں ۱۱۸۶ھ (۷۳-۱۷۷۲ع) میں حقیقت پیدا ہوئے ۔ ۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع میں اپنے والد کی وفات کے بعد حقیقت اپنے نانا کے پاس آ گئے اور جب ان کے نانا کانپور آئے تو حقیقت بھی ان کے ساتھ ہی آ گئے ۔ سن تمیز کو پہنچے تو لکھنؤ آ گئے اور اپنے بڑے بھائی سید حسن شاہ ضبط کی طرح جرات کے شاگرد ہو گئے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''نو عمری و نومشقی کے زمانے میں اکثر اپنے استاد کی غزلوں کی کتابت میں ، جو نابینا ہونے کی وجہ سے لکھنے سے معذور ہیں ، مصروف رہتے تھے ۔''[۶۰] لکھنؤ میں وہ سواروں میں ملازم رہے ، سبزی منڈی میں بھی ملازمت کی اور بچوں کو بھی پڑھایا[۶۱] لیکن معاشی طور پر پریشان رہے ۔ کچھ عرصے کے بعد حقیقت کلکتہ جا کر ریذیڈنٹ کے دفتر میں منشی ہوگئے اور چند سال بعد کرنل کڈ کی سفارش پر چیناپٹن (مدراس) میں میر منشی ہوگئے ۔ مثنوی ''ہشت گلزار'' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب کرناٹک سے بھی وابستہ رہے اور مدراس ہی میں وفات پائی ۔

شاہ حسین حقیقت نے فارسی و اردو نظم و نثر میں آٹھ کتابیں لکھیں (۱)

صنم کدۂ چین (۱۲۰۹ھ/۹۵-۱۷۹۴ع) - یہ بیت بازی کی طرح کا ایک تعلیمی کھیل ہے جیسے بچوں کی ذہنی تربیت کے لیے آسان فارسی میں حقیقت نے لکھا - (۲) جذب عشق (۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع) اردو نثر میں یہ ایک قصہ ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی - (۳) تحفتہ العجم (محرم الحرام ۱۲۱۳ھ/جون ۱۷۹۸ع) - اس میں فارسی قواعد پر بحث کی گئی ہے - (۴) خزینۃ الامثال (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰-۱ع) - اس میں عربی ، فارسی اور اردو ضرب الامثال کو حروف تہجی کے لحاظ سے جمع کیا گیا ہے - (۵) مثنوی ہشت گلزار (۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰-۱۱ع) - حقیقت نے امیر خسرو کی مثنوی ''ہشت بہشت'' کے قصے کو اردو میں نظم کیا ہے - ۴۷۶۵ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو حقیقت نے نواب عبدالقادر خان ثابت جنگ والیِ کرناٹک کی خدمت میں پیش کیا تھا - (۶) ہیرا من طوطا - یہ دراصل ہشت گلزار ہی کا ایک حصہ ہے جو اشعار میں رد و بدل کے بعد ۱۲۶۸ھ/۵۲-۱۸۵۱ع میں الگ کتابی صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوا - (۷) دیوانِ حقیقت ، اردو - یہ دیوان بھی آج تک غیر مطبوعہ ہے - (۸) تذکرۂ احباء - یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن اس کے حوالے حقیقت کے بیٹے میر محسن لکھنوی کے تذکرے ''سراپا سخن'' میں اور سعادت خان ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' میں ملتے ہیں - بعض کا خیال ہے کہ یہ وہی تذکرہ ہے جو امام بخش کشمیری کے لیے شاہ حقیقت نے لکھا تھا اور جس میں مصحفی کے تذکرے سے احوال و اشعار نقل کرنے کی وجہ سے مصحفی نے یہ کہہ کر کہ ''تذکرہ یہ جو حقیقت نے لکھا ، بے حقیقت مصحفی کا چور ہے ''ان پر چوری کا الزام لگایا تھا -''[۶۲]

شاہ حسین حقیقت نے ''جذبِ عشق'' کے نام سے اردو نثر میں یہ داستان اس وقت لکھی جب وہ پچیس سال کے تھے - اس قصے کے بارے میں حقیقت نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ یہ ایک سچا واقعہ ہے جو ''سنہ بارہ سے چار ہجری نبوی میں درمیان سمیری کے ، جو مضافات پرگنہ بندرا بن سے متصل قصبہ چھاتا ہے ، واقع ہوا'' اس واقعے کو ان کے بڑے بھائی سید محمد حسن شاہ ضبط نے مفصلاً فارسی میں لکھا تھا اور ان کے کہنے پر حقیقت نے اسے ''زیور عبارت نثر زبان اردو سے آراستہ'' کیا - اس قصے کو لکھتے ہوئے انھوں نے دو باتوں کا التزام کیا - ایک یہ کہ ''عبارت سلیس ، رنگین اور دلچسپ ہو'' اور دوسرے عبارت کے تقاضے کے موافق ''اشعار آبدار اپنے اور استادوں کے درج کیے جائیں -''

''جذبِ عشق'' میں ایک عام سا عشقیہ قصہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ

مرہٹوں کے لشکر میں ایک جوانِ رعنا تھا ۔ جہاں لشکر پڑاؤ ڈالتا وہ اس علاقے کی سیر کو نکل جاتا ۔ ایک بار جب اس کے لشکر نے قصبہ چھاتا کے قریب پڑاؤ ڈالا تو اسے اطلاع ملی کہ ۲۶ جمادی الثانی کو سمیری گاؤں کے باغ میں بھوانی کا میلہ ہو رہا ہے ۔ دو کوس کا فاصلہ تھا ، وہ رخصت لے کر دو ایک دوستوں کے ساتھ وہاں پہنچ گیا ۔ سیر کرتے کرتے باغ میں آیا اور جب تالاب کے قریب پہنچا تو بھوانی کے نہایت رفیع و بلند دیہرہ کے پاس لوگوں کا ہجوم تھا ۔ اتنے میں اس کی نظر ایک سرسبز و شاداب درخت کے نیچے بیٹھی ہوئی چار عورتوں پر پڑی ۔ ان میں سے ایک پر اس کی نظر جم گئی ۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور فریفتہ ہو گئے ۔ آنکھوں آنکھوں میں باتیں ہوئیں اور جب ان کے گھر والے انھیں لینے آئے ، یہ جوان بھی ان کے پیچھے پیچھے ہو لیا ۔ گھر دیکھ کر واپس ہوا تو محبوبہ بھی کوٹھے پر چڑھی عالمِ بے قراری میں اسے دور جاتے ہوئے دیکھتی رہی ۔ دوسرے دن وہ جوانِ رعنا پھر میلے میں آیا ۔ اس کی محبوبہ بھی وہاں موجود تھی ۔ واپسی پر وہ پھر اپنی محبوبہ کو گھر تک چھوڑنے آیا لیکن راستے میں ایک بڑھیا نے انھیں ملتے ہوئے دیکھ لیا اور آ کر گھر والوں کو بتا دیا ۔ تیسرے اور چوتھے دن وہ جوان میلے میں نہ آ سکا لیکن جب محبوبہ مایوس ہو کر گھر لوٹ رہی تھی تو وہ راستے میں اسے ملا اور دوپہر کے وقت تالاب پر ملاقات طے ہو گئی ۔ مقررہ وقت پر جب وہ آئی تو سیدھی نوجوان کے پاس آ گئی ۔ ابھی وہ ایک دوسرے سے محوِ گفتگو تھے کہ محبوبہ کے گھر والے مسلح افراد کے ساتھ وہاں پہنچ گئے ۔ جوان نے محبوبہ کو رخصت کیا اور تلوار سونت کر مقابلے کے لیے آ گیا اور وہ بہادری دکھائی کہ سب حیران رہ گئے ۔ اتنے میں ایک ''جفا کار سیاہ باطن نے نہایت نامردی سے پیچھے آ کر ایک لٹھ سر کو تاک کر مارا'' لیکن اتفاق سے وہ نوجوان کی تلوار پر پڑا اور تلوار دو ٹکڑے ہو گئی ۔ جیسے ہی تلوار گری نوجوان جھٹ سے ایک آدمی سے چمٹ گیا تاکہ اس کی تلوار چھین لے ۔ وہ آدمی بھاگ کر تالاب میں کود گیا ۔ نوجوان بھی جوش میں تھا ۔ وہ بھی تالاب میں کود گیا ۔ لیکن اسے تیرنا نہیں آتا تھا ۔ ڈوب گیا ۔ یہ دیکھ کر محبوبہ کی حالت غیر ہو گئی ۔ گھر والے اسے لے گئے ۔ چار پانچ دن بعد وہ تالاب پر آئی اور کود کر جان دے دی ۔ کچھ دیر بعد لوگوں نے دیکھا کہ دو لاشیں ایک دوسرے سے پیوست ، سطح آب پر آئیں ۔ دام داروں نے انھیں نکالنا چاہا لیکن کامیابی نہیں ہوئی ۔ کچھ دیر بعد ''وہ دونوں گوہرِ صفا آگیں صدفِ عشق کی تہ کو بیٹھ گئے ۔ پھر

ہرچند کوشش اور سعی کی کچھ فائدہ نہ ہوا اور پھر کسی نے کبھو اون کا کچھ نشان نہ دیکھا ۔''۹۳

قصے کے اعتبار سے ''جذبِ عشق'' میں کوئی خاص دلچسپی آج ہمیں محسوس نہیں ہوتی ۔ محمد تقی میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کا انجام بھی یہی ہے ۔ عاشق و معشوق کا دریا میں ڈوب کر یا قبر کے شق ہو جانے سے ایک دوسرے سے پیوست ہو جانا اُردو مثنویوں کا عام انجام ہے ۔ قصے کے لحاظ ''نو طرز مرصع'' اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے ۔ ''عجائب القصص'' نہ صرف قصے کے لحاظ سے زیادہ تہ دار ہے بلکہ اُردو نثر کے اعتبار سے بھی کہیں بہتر ہے ۔ لیکن ''جذبِ عشق'' میں دو باتیں قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک یہ کہ اس میں نثر کو نظم کے ساتھ اس طور پر پیوست کیا گیا ہے کہ اگر نثر کو اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو قصے کا لطف بڑھ جاتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس میں پہلی بار قصے کو براہِ راست بیان کیا گیا ہے ۔ اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح اس میں قصہ در قصہ یا داستان در داستان کی روایت ترک کرکے ساری توجہ ایک قصے پر مرکوز ہے ۔ جب کوئی نیا رجحان پیدا ہوتا ہے تو اس کی ابتدائی صورت بہت دُھندلی ہوتی ہے ۔ کہانی کو براہِ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار ''جذبِ عشق'' میں ملتا ہے ۔

''جذب عشق'' کی نثر میں رجحانات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے پہلے ''جذبِ عشق'' کا یہ اقتباس پڑھیے :

''کنارے پر اوس تالاب کے ایک دیہرہ بھوانی کا نہایت رفیع اور بلند اور بہت وسیع اور دل پسند : بیت

مصفا یہ تھے اوس کے دیوار و در
صفائی یہ جس کے نہ ٹھہرے نظر

القصہ ایک لحظہ طراوت اندوز تالاب کے تماشے سے ہو کر درمیان چار دیواری کے گیا ۔ ایک مرقع حسن و جمال کا نظر آیا ۔ ہر طرف چار زن اور مرد اور صغیر و کبیر لباس فاخرہ اور پوشاک پاکیزہ رنگ برنگ کے پہنے ہوئے ساتھ کمال خورمی اور خوشی کے اپنے اپنے دھیان اور کام میں مشغول تھے (اس کے بعد ۹۱ شعر کی مثنوی آتی ہے) ۔ سوائے مجلس عیش و سرور در مجمع زہرہ جبینوں رشک حور کے کچھ اور مرئی نہ ہوتا تھا (ایک شعر) ۔ جوان تماشا پسند نظارہ پر ایک غارتگر حسن و ہوش و خرد سے از خود بیگانہ ہوا (دو شعر) کہ ناگاہ پھرتے پھرتے

طرف دروازۂ مشرق اوس مکان کے جا نکلا (ایک شعر) ۔ گیا دیکھے کہ نیچے ایک درخت سبز بخت کے چار عورتیں پری صورت ، جو فی الحقیقہ چار چمن گلستان رعنائی اور چار رکن قصر زیبائی کے تھیں ، چار بالش ناز و ادا پر جلوہ افروز دلبری اور دلربائی کی ہیں ۔ اگرچہ ایک ایک اون چاروں میں عشوہ سنج اور کرشمہ ساز تھی لیکن دو ماہ پیکر اون میں بلا اغراق یگانۂ آفاق تھیں (دو شعر) ۔ غالباً دونوں خواہر حقیقی ایک دوسرے کی تھیں ۔ پر اون دونوں میں ایک رشک مہر ہر بات میں مانند خورشید کے دوسری پر شرف رکھتی تھی (ایک شعر) ۔ صفائی رخ مہر رشک اوس کے سے جگر میں ماہ دوہفتہ کے داغ اور دونوں عارض گلرنگ رشک افزائے صد بہار اور خجلت افزائے ہزار باغ ۔ جامہ اس شعر آبدار میرے اوستاد کا قامت قیامت خیز پر اوس سرو ناز کے چست :

بلا جوڑے کی بندش اور قیامت قد و بالا ہے

غضب چتون، ستم مکھڑا ، بدن سانچے میں ڈھالا ہے

اگرچہ جوہر تعریف اور توصیف اوس حسن خداداد کے حد بیان کرنے بشر سے دور ہے ، کس واسطے : شعر

جوہر ذات او از مدحت مستغنی ست

دست مشاطہ چہ با حسن خداداد کند

لیکن چوں مصرع شرط گفتن بر ناگفتن لازم ست ، اس لیے چند اشعار درر نثار کو استادوں کے بیچ وصف سراپا اوس سراپا آفت جان کے لکھتا ہوں (در وصف سراپا ۱۵ اشعار لکھے گئے ہیں) ۔ قصہ کوتاہ بمجرد دو چار ہونے ایسے ترک خونخوار کے نخچیر دل جوں نیم بسمل کا تیغ نگاہ اوس قاتل سے چورنگ ہوا ۔ چار و ناچار روبرو اوس عشوہ ساز آئینہ رو کے سراپا محو حیرانی کا کھڑا ہوا ۔ ہے ہے اوس جوان دل دادہ نے (۱۰ شعر) از بسکہ مصور بیرنگ نے شبیہہ صورت جو اُن کے حسن و جمال کے صفحے پر بے مثال نقش کی تھی ، وہ رشک پری بھی ایک ہی نگاہ میں ہدف تیر بلا کی ہو کر فریفتہ جمال دل فروز اور حسن گلو سوز اوس کمان ابرو کی ہوئی (۱۲ شعر) ۔ ناچار غلبۂ شوق اور فرط اشتیاق سے ناامیدانہ نگاہیں حسرت دید آلود اور عاشقانہ طرف محبوب مرغوب کے کرنے لگی ۔"۶۴

مطبوعہ نسخے کی ان چوبیس پچیس سطروں میں ۱۰۲ اشعار آئے ہیں ۔ اس

نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی ''نو طرز مرصع'' کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی ''عجائب القصص'' کرتی ہے۔ اس نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے۔ نثر میں اکثر قافیے کا التزام ملتا ہے۔ تراکیب کچھ فارسی انداز کی ہیں اور کچھ میں اضافت کے بجائے اُردو انداز میں کا، کی، کے لگائے گئے ہیں۔ استعارات کے استعمال سے عبارت میں رنگینی پیدا کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن اس نثر کی مرصع کاری میں، مسجع و مقفیٰ انداز میں وہ رونق نہیں ہے جو ''نو طرز مرصع'' میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح جہاں عبارت صاف اور سادہ ہے وہاں بھی جملے کی بناوٹ میں، لہجہ و آہنگ میں، اندازِ بیان میں وہ سلاست و روانی اور وہ رونق نہیں ہے جو ''عجائب القصص'' میں دکھائی دیتی ہے۔ رنگینی و سادگی کے ان دونوں رجحانات کے ایک ساتھ چلنے سے ''جذبِ عشق'' کی نثر میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی، حالانکہ سالِ تصنیف کے اعتبار سے یہ ''عجائب القصص'' کے پانچ سال بعد لکھی گئی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ''نو طرز مرصع'' کے بعد اور ''عجائب القصص'' سے پہلے لکھا جانا چاہیے تھا تا کہ یہ عبوری دور کی نثر شمار ہو سکتی۔ چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے ''جذبِ عشق'' صرف اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ یہ اس دور کی چند نثری کتابوں میں سے ایک ہے۔

یہ اُردو نثر، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں کیا ہے، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی گئی ہے۔ پہلے اُردو نثر کا عام رجحان مرصع و مسجع انشا پردازی کی طرف تھا، پھر رفتہ رفتہ سادگی کی طرف ہو گیا۔ ''نو طرز مرصع'' کے مخاطب خواص تھے لیکن ''تفسیرِ مرادیہ'' کے مخاطب عوام تھے۔ ''موضح القرآن'' اور ''عجائب القصص'' کے مخاطب عوام و خواص دونوں تھے اسی لیے ان کی نثر عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عام زبان میں نثر لکھنے کا یہ رجحان اٹھارویں صدی میں آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور انیسویں صدی میں عام رجحان بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی پرانے رجحانات کے دم توڑنے اور نئے رجحانات کی پیدائش کی صدی ہے۔ جو کچھ اس صدی میں ہوا اس کی واضح صورت انیسویں صدی میں نظر آتی ہے۔ حال کا ماضی سے اور مستقبل کا حال سے یہی رشتہ ہے اور اسی رشتے سے زندگی کا تسلسل قائم ہے۔

ناظرین! اب ہم انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہیں۔

● ● ●

حواشی

۱- قصہ مہر افروز و دلبر : عیسوی خاں بہادر ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں ، ص ۱۰ ، عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد ۱۹۶۶ع -
۲- دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : مرتبہ خالدہ بیگم ، ص ۹۰ ، ادارۂ ادبیاتِ اُردو ، نمبر ۲۳۸ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ع -
۳- دراسات : نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲-۲۹ ، مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ ، نئی دہلی ۱۹۷۸ع -
۴- اُردو ادب پر ہندی کا اثر : ڈاکٹر پرکاش مونس ، ص ۳۳۲ ، ناشر خود مصنف ، الہ آباد ۱۹۷۸ع -
۵- ''قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف عیسوی خاں بہادر کی شخصیت'' ڈاکٹر پرکاش مونس ، مطبوعہ ہماری زبان دہلی ، ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ع -
۶- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۱۳ -
۷- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۲۹-۳۱ -
۸- ''نو طرز مرصع'' میں خود تحسین نے یہی تفصیل دی ہے - نو طرز مرصع : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۲ ، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۸ع -
۹- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۱۶۱ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -
۱۰- مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۴ - ۲۴ ، معاصر پٹنہ بہار -
۱۱- نو طرز مرصع : ص ۵۳ -
۱۲- مسرت افزا : ص ۲۴ اور نو طرز مرصع ، ص ۵۳ و ۵۴ -
۱۳- نو طرز مرصع : ص ۵۳ - ۱۴- مسرت افزا : ص ۴۴ -
۱۵- A Comparative Study of the Nau Tarz-i-Murassa : Syed Sajjad Husain M.S., p. 44, London, June 1933.
۱۶- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -
۱۷- سید سجاد حسین کا محولہ بالا مقالہ : ص ۴۵ -
۱۸-۱۹- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -
۲۰- محولہ بالا انگریزی مقالہ : (مسودہ) ڈاکٹر سید سجاد حسین ، ص ۴۱-۴۵ -

٢١- دیباچہ تحسین نو طرز مرصع : ص ٥٨ - ٥٩ -
٢٢- نو طرز مرصع : دیباچہ مرتب ، ص ١٢ -
٢٣- جائزۂ مخطوطاتِ اُردو : مشفق خواجہ ، ص ٩٧٢ — ٩٧٣ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ١٩٧٩ع -
٢٤- وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ بعنوان ''علم و عمل'' (جلد اول) ، ص ٨٩ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ١٩٦٠ع -
٢٥- ایضاً : ص ١٠٣ - ١٠٤ -
٢٦- اُردو کی نثری داستانیں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ١٥٠ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ١٩٦٩ع -
٢٧- اُردو کی نثری داستانیں : ص ١٤٣ -
٢٨- داستانِ تاریخِ اُردو : حامد حسن قادری ، ص ٩٧ ، اُردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ١٩٦٦ع -
٢٩- نو طرز مرصع : مقدمہ نور الحسن ہاشمی ، ص ٤٤ -
٣٠- باغ و بہار : از میر امن دہلوی ، دیباچہ ڈاکٹر گل کرائسٹ ، ص ٢ ، (چھٹا ایڈیشن) مطبوعہ سمپسن لو ، مارسٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، لندن ١٨٩٧ع -
٣١- نثرِ بے نظیر : (قلمی) میر بہادر علی حسینی ، مملوکہ میر غلام علی ، کراچی -
٣٢- ادب میں صفات کا استعمال : مضمون محمد حسن عسکری ، ص ٦١ — ٧٤ ، مطبوعہ ماہنامہ سات رنگ ، کراچی ، جولائی ١٩٦٠ع -
٣٣- ستارہ یا بادبان : (اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب) محمد حسن عسکری ، ص ١٨٣ - ١٨٤ ، مکتبہ سات رنگ ، کراچی ١٩٦٣ع -
٣٤- ادب میں صفات کا استعمال ، ص ٧٠ -
٣٥- تحریریں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ٧٧ - ٧٨ ، ادارۂ فروغ اُردو ، لکھنؤ ، ١٩٦٤ع -
٣٦- تذکرۂ بے جگر : خیراتی لعل بے جگر ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری ، لندن -
٣٧- تحریریں : ص ٨٥ - ٨٦ -
٣٨- عجائب القصص : شاہ عالم ثانی ، مرتبہ راحت افزا بخاری ، ص ٢٥ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ١٩٦٥ع -

۳۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء -

۴۰- نادرات شاہی : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۹ - ۱۰ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۴ء -

۴۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ء -

۴۲- مجموعۂ نغز : ص ۱۸ - ۱۹ -

۴۳ ، ۴۴ ، ۴۵ - نادراتِ شاہی : ص ۴۳ - ۴۴ -

۴۶- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۵۹۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ء -

۴۷- ایضاً ، ص ۵۹۲ -

۴۸- نادرات شاہی : قطعۂ تاریخ تالیف ، ص ۲۰۹ -

۴۹- مجموعۂ نغز : ص ۱۹ -

۵۰- تاریخ ہندوستان : منشی ذکاء اللہ خاں ، (جلد نہم) ص ۳۱۱ ، شمس المطابع دہلی ۱۸۹۸ء -

۵۱- عجائب القصص : (مطبوعہ) ص ۲۶ -

۵۲- عجائب القصص : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۴ -

۵۳- دیوان زادہ : شاہ حاتم (دیباچہ) ص ۴۰ ، مکتبۂ خیابانِ ادب ، لاہور ۱۹۷۵ء -

۵۴- عجائب القصص : ص ۲۶ -

۵۵- "جذبِ عشق" کے دیباچے میں خود شاہ حقیقت نے یہی نام لکھا ہے - دیکھیے جذبِ عشق ، ص ۲ ، مطبع مجدی کانپور ۱۲۶۹ھ -

۵۶- میر حسین شاہ حقیقت : از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب ، ص ۶۳ ، مطبوعہ معارف ، نمبر ۱ ، جلد ۱۰۲ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۶۸ء -

۵۷- دیباچہ صنم کدہ چین : مطبع مجدی لکھنؤ ۱۸۴۷ء -

۵۸- جذبِ عشق مطبع مجدی کانپور ۱۲۶۹ھ کے صفحہ ۳۶ پر یہ قطعہ تاریخ درج ہے :

حقیقت نے جو کی تاریخ کی فکر
کروں خوبی کا اوس کی تم سے کیا ذکر

کہا ہاتف نے اس معنی سے آگاہ
حقیقت کو کہ ہے یہ جذبِ عشق آہ !

۵۹- سفینۃ الاولیا : دارا شکوہ ، ص ۷۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۲ع -
۶۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۶۱- ایضاً : ص ۸۶ - ۸۷ -
۶۲- ایضاً : ص ۸۷ -
۶۳- جذبِ عشق : ص ۳۹ -
۶۴- ایضاً : ص ۶ — ۹ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۹۶ ''میر محمد حسین عطا خان یک قصہ گفتہ بودند کہ وفات یافتند ۔ سہ باقی ماندہ ہمیں قدر دیگر بودند ۔''

ص ۱۱۱۳ ''پس از فراغت معہود تلاوت قرآن و نوشتن آن اشہب فکر را کہ میدان شعر ہندی و فارسی و کبت و دوہرہ وغیرہ نیز جولاں می دہند ۔''

ص ۱۱۱۳ ''از کلک جواہر ملک آن شہسوار عرصہ شہنشہی دیوانِ فارسی و ریختہ مکمل و مردف مشتمل بر قصائد و غزلیات و دیگر انواعِ سخن و قصہ شاہ شجاع الشمس در نثر ریختہ ۔''

ص ۱۱۱۵ ''محض روزمرہ کہ عام فہم و خاص پسند بود اختیار نمودہ ۔''

ص ۱۱۲۲ ''در آن روزہائے امردی و نومشقی اکثر بہ کتابت‌ہائے غزلہائے استادِ خویش کہ بہ سبب کوری از نوشتن معذور است ، مصروف می ماند ۔''

• • •

اشاریہ

مرتبہ

ابنِ حسن قیصر

و

آنسہ لالہ رُخ

کتب و منظومات

آ

الف

ب

ج

چ

ح

خ

ڈ

ذ

ز

س

ش

ص

ض

ط

ع

گ

ل

م

ن

مقالات

رسائل و جرائد

ن

ہ

موضوعات

لسانیات

الف

ک

ک

ل

م

ن

ہ

ی

علمی، ادبی ادارے اور پریس وغیرہ

آ

الف

ب

گ

ل

م

ن

اشخاص ، اقوام و ملل ، افسانوی کردار

آ

الف

ب

پ

ت

ٹ

ث

ج

خ

ز

س

ش

ص

ض

ط

ظ

غ

ق

ک

ک

ل

م

ی

اقوام و ملل

افسانوی کردار

مقامات

ب

د

ڈ

ر

س

ش

ع

غ

ف

ق

ک

گ

ل

ی

محلے ، عمارات ، باغات ، دریا اور پہاڑ وغیرہ

الف

ب

ت

ج

چ

ح

د

ر

ز

س

ص

ع

ق

ک

گ

ل

م

و

افسانوی مقامات وغیرہ

ب

پ

ت

ج

چ

ح

ع

ف

ک

گ

م

متفرقات

جنگیں

سیاسی ادارے